THEODOR MUNDT

# AESTHETIK


THE LIBRARY OF CONGRESS
1800

DEUTSCHE NEUDRUCKE

REIHE TEXTE DES 19. JAHRHUNDERTS



DEUTSCHE NEUDRUCKE

Herausgegeben von

Karl Stackmann Bonn (Mittelalter), Erich Trunz, Kiel (17. Jahrhundert), Paul Böckmann, Köln und Friedrich Sengle, Heidelberg (18. Jahrhundert), Arthur Henkel, Heidelberg (Goethezeit), Walther Killy, Göttingen (19. Jahrhundert)

REIHE TEXTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Herausgegeben von Walther Killy

VANDENHOECK & RUPRECHT
IN GÖTTINGEN

THEODOR MUNDT

# AESTHETIK

## Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit

Faksimiledruck
nach der 1. Auflage von 1845

Mit einem Nachwort
von Hans Düvel

VANDENHOECK & RUPRECHT
IN GÖTTINGEN

Die deutschen Neudrucke werden in Zusammenarbeit mit der Germanistischen Kommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben






Library of Congress Catalog Card Number: 66—29929

Das Exemplar der Originalausgabe stellte die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen freundlich zur Verfügung.


— Printed in Germany. — Druck: fotokop GmbH Darmstadt
Einband: Hubert & Co., Göttingen
8565

# Aesthetik.

## Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit.

---

Von

Theodor Mundt.



Verlegt
von
M. Simion in Berlin.

1845.

# Vorwort.

Diese Aesthetik ist aus den Vorträgen entstanden, welche ich vor einiger Zeit an der hiesigen Universität über die Wissenschaft der Kunst gehalten. Ich habe darin der schaffenden Kunst ihre Stelle mitten in den innersten Bewegungselementen unserer Zeit zu begründen gestrebt, und ich glaube, daß ich damit einem wesentlichen Bedürfniß der heutigen Geister entgegengekommen bin, das den Schaffenden wie den Wissenden in unserer Gegenwart in gleicher

Weise nahe steht, und das für die freien Gestaltungen in der Kunst wie in der Wissenschaft und im Staatsleben selbst dieselbe Bedeutung hat. Der Anschauung und Ausübung der Kunst in unserer Zeit das Lebensprinzip zurückzugeben, wodurch sie als ein nothwendiges Moment in den Bewegungen und Entwickelungen des Völkerlebens festzuhalten ist, dies schien mir bei einer Neugestaltung der Aesthetik, wie ich sie hier versucht habe, vor Allem das Haupterforderniß zu sein. Kann die Aesthetik noch wieder eine Lebensbedeutung für unsere Zeit und in derselben gewinnen, so vermag sie es nur auf einer Grundlage und in einem Prinzip, wodurch sie die Kunst als das Zusammentreffen aller wesentlichen Schöpferkräfte der Nationen, als das eigentliche Werk der Völker, welches wie der Blüthenpunkt aller ihrer Zustände herausgetreten ist, wissenschaftlich nachweisen kann. Seitdem Schiller in

einigen begeisterten Aufsätzen von der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts gesprochen und die Aesthetik gewissermaßen als eine Vorschule der politischen Freiheit empfohlen hat, ist in diesem Sinne nichts zur wirklichen Ausführung einer solchen Wissenschaft der Kunst geschehen. Der Hegel'schen Aesthetik wird man zwar ihre großen Verdienste nicht absprechen können, die aber rein logische und dialektische sind, indem der absolute Denker den Organismus des wissenschaftlichen Gedankens auch auf dem Gebiet der Kunst durchzuführen und anzuwenden gesucht hat. Der Ausgangspunkt ist dabei aber das vorhandene philosophische System in seinen bestimmten Kategorieen, nicht die lebendige Unmittelbarkeit des Völkerdaseins selbst. Die Kunst hat daher bei Hegel nicht in ihrer wahren und unmittelbaren Freiheit zur Anerkennung gelangen können, sondern sie mußte hier recht eigentlich hinter die Philosophie zurücktreten.

Möchte dagegen das von mir neu aufgestellte Prinzip der Aesthetik, das Prinzip der Unmittelbarkeit, die Prüfung der Denker bestehen und den schaffenden Geistern unserer Zeit zu einer Quelle befriedigten und zukunftreichen Schaffens werden können!

Berlin, im April 1845.

Theodor Mundt.

# Inhalt.

## Einleitung.



## Erster Theil. Die Idee der Schönheit.

# Einleitung.



## 1. Verhältniß der Kunst und Kunstwissenschaft zu unserer Zeit.

Die erste Frage, welche sich uns aufdrängt, ist die, ob es dem Genius unserer Zeit entsprechen kann, sich in unsern Tagen noch mit Aesthetik abzugeben. Wenn heutzutage von jeder Wissenschaft aus der unmittelbare Weg in das nächste volle Leben, in die Wirklichkeit selbst gefunden werden muß, so scheint es, daß gerade diese Wirklichkeit, von der sich heut keine Wissenschaft mehr trennen kann, allen andern Idealen des Lebens mehr zugewendet sei, als gerade den Idealen der Kunst und den Gestaltungen der Schönheit, deren Wissenschaft die Aesthetik aufstellen will. Nicht als fehlte es unserer Zeit an Kunstproductionen von großer und mannigfacher Bedeutsamkeit, und an dem Sinne dafür, sie aufzu=

nehmen und zu würdigen, aber das ganze Zeitalter, hört man vielfältig klagen, ist kein Zeitalter der Kunst, und der unruhige Geistesandrang des heutigen Lebens, diese Schaukelungen einer vielfach gespaltenen Reflexion, und zugleich die durch den Lauf der Begebenheiten herbeigeführte Formlosigkeit aller unserer Zustände und Ueberworfenheit aller Meinungen, sie zeigen uns in der That nicht den klaren und sonnigen Himmel der Kunst, und sie bieten nicht den der letzteren unentbehrlichen Frieden einer in sich gesättigten und begränzten Lebensstimmung dar.

Unter diesen Umständen ist die Kunst, wo sie es in einsamer Begeisterung nicht hat lassen können, ihre Gebilde zu schaffen, doch damit herausgefallen aus der Mitte des Volkslebens, wo sie zu stehen hat, und sie ist dafür hineingezogen worden in die Angelegenheiten der heutigen Gesellschaft, die Alles entnervende Mode hat sich ihrer zu bemächtigen gesucht, und sie soll für den Salon arbeiten, für die Liebhaberei und Eitelkeit des Sammlers, für die exclusiven Vorrechte des Reichthums und der Bildung.

Dies sind Mißstände, die nicht sowohl von der Entartung und dem Verfall der Kunst selbst, als vielmehr von der Zerfallenheit des Lebens zeugen, das in gewaltigen Schwankungen einen neuen Schwerpunkt

bei uns sucht und sich noch nicht wieder zu der Einheit und Totalität alles Daseins hat zusammenfügen können, in die dann auch die Kunst wieder eintritt als ein nothwendiges Glied des ganzen Lebensorganismus, als die wahre schöne Mitte aller geistigen Richtungen eines glücklichen Volkes, und als der Ausdruck und das Unterpfand für die Gemeinschaft der göttlichen und menschlichen Natur, welches die Kunst seit den ältesten Zeiten und in den Blüthenepochen der Menschheit immer gewesen. Der künstlerische Bildungstrieb, der überall nur das Schöne hervorbringt, er muß dann wieder in die unmittelbare Volksnatur selbst hinübertreten, wie bei den Griechen die täglichen Gewohnheiten des Volkslebens zugleich Befriedigungen für den Schönheitssinn und das Kunstbedürfniß waren. So wurden zu Athen den Männern, deren Verdienste oder ausgezeichnete Eigenschaften anerkannt werden sollten, Statuen errichtet, und Winkelmann (in seiner Geschichte der Kunst II. S. 13) bemerkt sehr treffend: daß die Ehre einer Statue bei den Griechen dasselbe war, was etwa heutzutage ein Titel, oder ein Kreuz auf der Brust.

In diesen beiden Ausdrucksformen eines ganz verschiedenen Volksdaseins läßt sich der Gegensatz des alten plastischen und des heutigen reflectirten und

zweideutig schillernden Lebens zunächst am grellsten bezeichnen.

Wird aber die schmerzenreiche Nacht des christlichen Himmels sich aufthun den hereinbrechenden neuen Zeiten des Völkerlebens, und wird daraus die Freiheit und Schönheit hervortreten können als das wahre Eigenthum der christlichen Welt? Wird aus dem Christenthum selbst, am Ende und als Vollendung aller seiner Entwickelungen, ein neues Hellenenthum sich herausgebären können? — das ächte Hellenenthum des Geistes, das auf der Innerlichkeit des christlichen Gedankens zugleich das Reich der freien und schönen Weltformen begründen soll?

Wir leben in einer Zeit, in welcher bereits die Erkenntniß reif geworden ist, daß die Freiheit nicht bloß für die Reichen und Bevorrechteten ist, sondern daß auch die Armen und die Unglücklichen, die Jesus Christus selig gepriesen hat, in dieser Seligkeit auch das Anrecht erhalten haben, frei zu werden, das heißt, aufgenommen zu werden in die Gemeinschaft der berechtigten Wirklichkeit, welche auch den Armen die Kraft verleihen soll, das Gesetz der Freiheit, nach dem das ganze Leben sich gestaltet, an sich zu erkennen!

In dieser neuen Erkenntniß drängt es uns,

Den, der den Geist erlöst hat, auch als des Leibes Erlöser zu schauen und auf diesem großen Wendepunkt der Erlösung des Menschengeschlechts das wahre Heil der Geschichte und ihre Fortentwickelung zu erblicken.

In dem neuen Weltalter der Freiheit und Schönheit, dem sich das Christenthum schon aus unserm innersten Bewußtsein heraus zuzubilden begonnen, in ihm werden wir dann die Arbeit sich wieder vermählen sehen mit dem Genuß, von dem sie so lange in der Welt geschieden gelegen, und wie in der Kunst und im Künstler Arbeit und Genuß sich als Eines innigst verbunden haben, so werden wir auch den Lebenspunkt zu finden haben, auf dem im Völkerleben die Völker selbst solche freie und glückliche Künstler ihres eigenen Daseins zu werden bestimmt sind! Und diesen Lebenspunkt werden wir in der christlichen Idee selbst zu erkennen haben, die, sowie sie die wahre gesunde Weltansicht, die Weltansicht der Freiheit und Schönheit, und der glückseligen Einheit von Gedanken und Form in sich enthält, so auch den freien Staat aus sich zu entwickeln hat.

Daß der wahre christliche Staat kein anderer als der freie und organisch verfassungsmäßige sein kann, dies einzusehn und darzuthun ist die wichtigste Lebens-

aufgabe für die moderne Staatslehre geworden, die sie zu lösen hat aus dem obersten Princip des Christenthums, das die Gleichheit aller Menschen vor Gott gelehrt, das verboten hat der Menschen Knechte zu werden, das es für eine Sünde erklärt hat, den Geist zu dämpfen, und mit Gottes Zorn allen denen droht, welche die Wahrheit und ihren Fortschritt unterdrücken oder die Wahrheit in Ungerechtigkeit aufhalten; des Christenthums, welches die Lüge und die Geheimthuerei für eine Sünde, die Oeffentlichkeit für das Zeichen des Wahren, Guten und Göttlichen erklärt, und welches verheißen hat, daß Alles an das Licht kommen solle!

So ist es mit der Freiheit, auch die Schönheit, deren die christliche Welt aus ihrem innersten Bewußtsein heraus sich theilhaftig zu machen hat, und wie das Christenthum verkündigt hat, daß von Gott alle Menschen zur Glückseligkeit bestimmt sind, so muß der ächte Glanz der Schönheit, welche an dem Menschengeschlecht aufstrahlen soll, sich erkennen lassen als der wahre Lebensglanz, der von dieser im Christenthum begründeten Einigung der göttlichen und menschlichen Natur ausgeflossen ist.

Um aber dem Christenthum diese Vollendung zur

Freiheit und Schönheit zu geben, soll man nicht etwa nachträglich als künstliche Studie neue Thurmspitzen aufkleben wollen an dem alten gothischen Münster der Christenheit, sondern auf dem alten und ewigen Fundament des christlichen Gedankens muß ein neuer, von innen her lebendiger Bau aufgeführt werden, ein neuer Bau, dessen Stein und Kitt genommen ist von dem Fleisch und Blut der neuen Zeit, und dessen Formen sich fröhlich und zuversichtlich hineinbilden in die frische neue Gliederung dieser Zeit.

Der alte christliche Dom, in welchem die christliche Religion das Riesenbild ihrer Sehnsucht, ihrer Träume und ihrer Wunder hingestellt hat, dieser christliche Dom der alten Zeit, ist schon seiner Idee nach, aus der er hervorgegangen, dazu bestimmt, unvollendet zu bleiben. Seine Idee ist die unendliche Perspective, deren tiefes Geheimniß ewig in die Weite und Ferne deutet, seine Idee ist die Transcendenz, die, nach dem Ueberirdischen begierig, sich gewaltig hinausstreckt in den Spitzbogen, um auf ihm den jenseitigen Himmel zu ersteigen. In diesen sinnlichen geheimnißvollen Formen aber die Brücke zu schlagen zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und Mensch, damit ist die alte Zeit nicht fertig geworden, und die ungeheuern Werke dieser Weltansicht

stehen deshalb nur als Fragmente um uns her, als unvollendete Spitzen jener alten abgebrochenen Zeit, die nicht mehr die unserige sein kann.

---

## 2. Die Bedeutung der Aesthetik als Wissenschaft.

Die Aesthetik wird ihre Bedeutung als Wissenschaft gerade darin zu erfüllen haben, daß sie das Bewußtsein über das ewige und unverlierbare Wesen der Kunst, über das Wesen der Kunst als einer selbständigen und ursprünglichen Lebenskraft der menschlichen Natur, aufrecht zu erhalten und aus den innern Gründen des Gedankens festzustellen hat. Vermag es die Aesthetik, die Kunst als diese ächt menschliche Lebenskraft nachzuweisen, welche mit allen andern Gestaltungen und Mischungen des Daseins im Innersten zusammenhängt, so wird diese Wissenschaft dadurch zugleich ihre Stelle im Leben, ihre Stelle in der Zeit, um die es uns hier vorläufig zu thun ist, sich ausgefunden haben. Denn die Aesthetik wird dann in der Kunst einen Organismus entfalten können, in welchem die Einheit und Harmonie der Verhältnisse als eine freie That des schaffenden Willens er-

scheint, und der als ein Bild höherer Wirklichkeit dieser endlichen schlechten Wirklichkeit mahnend gegenübersteht.

Daß die Aesthetik sich in dieser Hinsicht als eine Wissenschaft darstellen könne, welche eine mit der Fortbewegung des heutigen Völkerlebens zusammentreffende Aufgabe hat, das ist es, worüber es zuerst der Verständigung zu bedürfen scheint, ehe wir fragen wollen, was sie an sich selbst für eine Wissenschaft ist. Denn wie man in unsern Tagen zuerst zu fragen hat, was ein Mensch will, ehe man fragt, was er ist, indem heutzutage das Wollen das wahre Sein geworden, so hat sich auch in die Wissenschaft heut, namentlich in Deutschland, dies Bedürfniß unserer zeitlichen Lebensfragen hineingestürzt, um hier, an der Quelle des ewigen Gedankens selbst, die Kraft der neuen Zukunft zu schöpfen.

Das Dasein der Aesthetik als eine Facultätswissenschaft, als eine Disciplin überhaupt, ist ohnehin dürftig und zweifelhaft. Sie lebte hier bis jetzt von den Brosamen, welche ihr von dem Tische der systematischen Philosophie mitleidig zugeworfen wurden, und sie hat, schon halbtodt geboren aus der Wolfischen Philosophie, mit der Nothtaufe eines wunderlichen Namens belegt, bis auf Hegel nur den Vorzug

genossen, als eine bloße Consequenz des jedesmal herrschenden philosophischen Systems mitgeschleppt zu werden.

Gelingt es uns nicht, mit der Aesthetik in den wahren pulsirenden Lebenspunkt unserer Zeit einzutreten, das heißt, in der Wissenschaft von der Kunst diejenigen wesentlichen Bestimmungen unseres ganzen Daseins wiederzufinden, welche in der Entwickelung des religiösen Bewußtseins und der politischen Freiheit ruhen, gelingt uns dies nicht, so mögen wir die Aesthetik, mit ihren leblosen Definitionen des Schönen, Angenehmen, Erhabenen u. s. w., endlich als eine unnütze Last der Facultäten über Bord werfen!

Die Schönheit, ihre Idee und ihre Verwirklichung soll uns in der Aesthetik beschäftigen, aber wir wollen darin die Schönheit zugleich als den Stern der Geschichte anbeten, wir wollen die Erlösung aller unserer Zustände zur Schönheit darin auf den wahrhaft menschlichen Schaffenstrieb begründet sehn, der aus der innern Nothwendigkeit des Geistes heraus das Schöne zu gestalten hat, wir wollen in der wissenschaftlichen Erkenntniß dieses Schaffenstriebes die ursprünglich verliehene Kraft des Menschengeistes begreifen, welche aus sich selbst heraus das menschliche Dasein zu einem Organismus der Freiheit und Schönheit zu bilden vermag!

---

### 3. Die Lebensidee unserer Zeit und die Kunst.

Wie nahe oder wie fern unsere Zeit der Schönheit sei, dies stellt sich schon in einer flüchtigen Anschauung ihrer gegenwärtigen Verhältnisse dar.

Die gebrochenen und schwankenden Zustände unserer Zeit sind besonders auf diejenige Grundzerfallenheit zurückzuführen, in welche das Selbstbewußtsein der heutigen Völker mit ihren Formen gerathen, das in sich mächtig gewordene Selbstbewußtsein, das zu der idealen Höhe der menschlichen Bestimmung emporgeschritten, und mit den überlieferten und angebildeten Formen des Bewußtseins, mit den historisch abgelebten Formen der Wirklichkeit, in diesen qualvollen Bruch gerathen.

Die Völker haben eine Erneuerung ihrer religiösen und politischen Formen aus dem idealen Selbstbewußtsein heraus begonnen, aber der Kampf findet in langsamen und abschwächenden Reibungen Statt. Er wälzt keine große schlagende Flamme durch die Welt, doch überall flackern seine unheimlichen Feuerzeichen empor, und keine Stelle giebt es an uns, die nicht schon ergriffen und unterhöhlt wäre! Die Vernunft, die mit allen Traditionen den Krieg angezettelt hat, ist jetzt als Individualität auf den Kampfesschau-

platz getreten, als diese sich frei und selbstmächtig setzende Individualität, welche die Epoche der Mündigkeit bei den Völkern angesagt hat!

Die Völker sind auf den Wegen der Vernunft und Geschichte von großen Illusionen zurückgekommen, und unter den Füßen des fortschreitenden Geschlechts ist allmälig zertreten worden jene transcendente Weltansicht, die alles Glück, alle Freiheit und allen Werth des Daseins an ein jenseits liegendes, unerreichbares Ideal überlassen hat. Nur in dem Einen, das jenseits aller Wirklichkeit lag, war der Geist, der nach Willkür von sich ausströmen oder für sich behalten konnte von seiner Herrlichkeit und seinem Himmel, was ihm beliebte. In dem Staatenleben war dies die declarirte Geistesabwesenheit des Volks, seinen Herrschern gegenüber, die, als die Stellvertreter Gottes und der göttlichen Gnaden, sich allein das geheimnißvolle Privilegium vorbehalten hatten, die Maschinerie zu verstehn und zu lenken. Dieser Transcendenz des politischen Lebens, welche in dem alten absoluten Staat ihre Verkörperung gefunden, ihr entsprach in dem religiösen Bewußtsein der Völker jener Dualismus des Christenthums, welcher, aus den Jahrhunderten der Ascese und des Märtyrerthums geboren, eine Blume des Moders, mit dem die neue

Zeit erst hatte gedüngt werden müssen, den Geist ebenfalls entzweit hatte mit der Materie, dieser christliche Dualismus hatte die Wirklichkeit verstoßen in die Finsterniß und in die Unfreiheit, und den Leib überantwortet an die Sünde und die Knechtschaft, dagegen er allein erhöht hatte den Geist zu einer jenseitigen Himmelslust, zu einem Anschauen und Genuß des göttlichen Seins, das zu erreichen aber erst die ganze schöne grüne Wirklichkeit sich in Opferflammen hatte verzehren müssen.

Dieser Weltansicht entwachsend, haben die christlichen Völker in ihrem religiösen und politischen Bewußtsein zugleich diese ihr ganzes Leben durchdringende Erschütterung gefühlt, und das alte Band ihrer Einrichtungen ist gesprungen an ihrem menschlich aufquellenden Herzen, und ist halb in Schrecken, halb in Freude entzwei geborsten wie die Hülse über dem frei werdenden Kern! Da sind mit den Völkern zugleich die Fürsten an diesem Scheideweg der Zeiten betroffen angelangt, und der alte Staat ist, einem steinernen Memnon gleich, erzittert und erklungen von der neuen jungen Macht, von der Macht der Individualität, die nicht, wie sonst, allein und einsam auf der Spitze des Throns, sondern zugleich in der Breite und Tiefe des ganzen Volkslebens sich gliedern will.

Aus den Tiefen des Volkslebens herauf haben die Stimmen der Vernunft und der Freiheit lange um Gehör geklagt, und um das Recht, Besitz zu ergreifen von der Wirklichkeit, die ihnen gehört seit Anbeginn der Zeiten durch die göttliche Weltordnung selbst. Aber diese neue Erkenntniß der Wirklichkeit, in welcher Fürsten und Völker sich zu einem neuen Bund zusammenzuschließen haben, sie ist einfach, wie alle wahre Erkenntniß, aber tausend schwere Verwickelungen haben sich doch herangefunden zu ihr in dem Drang der heutigen Begebenheiten und Personen, und die Schlangen des Zweifels und des Kleinmuths halten diese Erkenntniß umwunden, diese Erkenntniß, welche von keinem andern Gott mehr wissen will, als von dem wirklich gewordenen, von keiner andern Freiheit als von der wirklich gewordenen, von keinem höheren Gesetz als von dem Gesetz der wirklich gewordenen Ideen. —

Das hohe Streben unserer Zeit ist dies, die wahre Wirklichkeit der ewigen Ideenwelt darzustellen, sie zu Form und Gestalt zu bringen, und die himmelweit gerissene Kluft zwischen dem Geist und der Materie auszufüllen durch das Glück, die Freiheit und die Einheit des Menschengeschlechts.

Die Völker haben frisch und zutraulich, wie es immer in der Volksnatur liegt, ihre Lebenskreise der

neuen Zeit geöffnet, und auf die heitern Gründe des Volkslebens soll heraussteigen aus den Amtsstuben, Regierungsgebäuden, Polizei-Bureaux und Wachthäusern Alles, was der Staat bisher in dieser geheimen Pein seines Organismus in sich verschlossen, und es soll endlich dort unter dem offenen Himmel, unter dem das Volk wohnt, an Licht und Luft überantwortet werden, die Machthaber aber sollen sich niederlassen mitten unter ihren Völkern, in ächt menschlicher Gemeinschaft, und sich stärken und sich fröhlich beleben an der ursprünglichen Kraft des Volksdaseins, wie Antäus an der Kraft des mütterlichen Erdbodens.

Aber es fehlt noch viel, daß solchergestalt sich dies zugetragen hätte in den Kreisen der heutigen Zeit, vielmehr ist gegen diese feststehende Erkenntniß gesündigt und angekämpft worden von beiden Seiten, und auf und nieder wird gerungen und gezogen, und Gegensatz an Gegensatz bald gewaltsam abgerieben, bald durch Kunstgriffe, Täuschungen und künstliche Maßnahmen aller Art die Entscheidung hingezögert und scheinbar aufgehalten der Tag des Schicksals. So sind in der Unentschlossenheit des Tages schon die kräftigsten Flügel lahm, und die besten Gesinnungen schwankend geworden, die Ueberzeugungen haben sich plötzlich wieder zersplittert, und das geschichtliche Leben, das sich durch

Erkenntniß und That in seine wahre Einheit erheben will und soll, hat sich an Illusionen und an dem angreifenden Wechsel zwischen Hoffnung und Täuschung abgearbeitet. Bei diesem Zwiespalt des mündig gewordenen Bewußtseins mit den Lebensformen, die sich daraus neu gebären und gestalten sollen, ist die große Zeit, die sich in uns bereitet, zugleich als eine schlimme erschienen, und Vielen hat sich das Mark in den Knochen verzehrt aus Schmerz und Sehnsucht. Dies Unterwegs zur That, welches unsere Zeit darstellt, hat einen verdüsternden Schatten um sich her geworfen, den Schatten des Todes, der Krankheit, der politischen Abschwächung und der religiösen Zerrissenheit.

Das neue Gesetz aber, welches wir heut in allen unsern Zuständen erstreben, ist das heilende, und Alles zusammenfugende Gesetz der Immanenz zu nennen, in welchem das transcendente Ideal der frühern Zeiten seine vollkommene Auflösung zu finden bestimmt ist.

Immanent heißt diejenige Weltansicht, welche sich der unheilvollen Trennung zwischen der Idee und Wirklichkeit frei entwunden, welche die nothwendige göttliche Lebenskraft der Wirklichkeit erkannt und zum Princip aller Gestaltungen des Daseins erhoben hat.

Immanent heißt die Weltansicht, die zu der Erkenntniß vorgeschritten, daß die Materie, die Welt,

die Wirklichkeit nicht unrein sei, so daß Gott nur jenseits von ihr gedacht werden könne, sondern rein und würdig, um den Gott in sich zu tragen und aus sich heraus zur Anschauung zu bringen.

Immanent heißt das aus dieser Weltansicht hervorgebildete Staatsleben, welches das Volk nicht mehr wie sonst als die unreine und unwürdige Materie betrachtet, auf welche der jenseits von ihm thronende absolute Herrscher nach Umständen bald Sonnenschein bald Regen herabfallen läßt, sondern wo in dem Volke, als in der wahren und reinen Wirklichkeit des Staatslebens, die höchste Idee des Staats, welches die Idee der Freiheit ist, sich wesentlich verkörpert und organisch ineinsgebildet hat.

Immanent heißt diejenige ethische Bildung des Charakters, welche von der Gesinnung jetzt zugleich die That verlangt, von dem Denken das Sein, von der Handlung die Alles an sich herausstellende Oeffentlichkeit.

In diesem Streben, immanente Zustände des Lebens herauszubilden, haben wir unsere Zeit in jene Mißstimmungen und Unentschiedenheiten sich verwickeln sehn; die ich zuvor anzudeuten gesucht. Die Philosophie der Zeit, die in Hegel bis zur immanenten Selbstbewegung des Begriffs gelangt war, hatte für

das neue Gesetz der Selbstbestimmung des Geistes nur die logische Methode entwickeln können, war aber durch diese zugleich wieder herausgefallen aus dem wahrhaft geschichtlichen Geist der Zeit, indem sie den logischen Prozeß des Begriffs für die wahre Wirklichkeit und Realität selbst ausgeben wollte. Eine andere Bethätigung der menschlichen Geisteskraft, die eine der Philosophie entgegengesetzte ist, nämlich die Kunst, scheint darin schon ihrem ganzen organischen Wesen nach, als freie Bildnerin des Lebens aus seiner unmittelbaren Fülle heraus, den höchsten Aufgaben des Völkerlebens näher zu stehen und ein wirksameres Verhältniß zu denselben zu haben.

Die Kunst ist es, welche hineinstrahlt in alle Zeiten als die wahre Verkündigerin, daß die Wirklichkeit überall Gottes sei, und welche durch diese ihr inwohnende Wahrheit immer auf die sonnigen Gipfel der Menschheit uns erhebt, während unten in den Thälern noch die schweren Dünste der Nacht lagern können. In dieser Verkündigung, welche jedes wahre Kunstwerk in sich trägt, in der Verkündigung, daß der Gott Wirklichkeit geworden, daß das Bewußtsein seine Form, die Idee ihre Gestalt aus sich selbst gefunden, daß die Freiheit des schaffenden Willens hat eins werden können mit der Schönheit und Wahr-

heit des aus ihm hervorgegangenen Organismus, hierin liegt zugleich ausgesprochen, wie sich das Gesetz der Immanenz, das wir heut als ein neues Lebensgesetz suchen, schon im Kunstwerk verkörpert und als das wesentliche Gestaltungsprinzip darin erwiesen hat. Dieser vorläufigen Bestimmung über das Wesen des Kunstwerks, das erst nachher in der Wissenschaft der Aesthetik selbst seine zusammenhängende Begründung erhalten kann, läßt sich hier in unserer einleitenden Betrachtung nur noch das hinzufügen, daß das Kunstwerk seiner innersten Wesenheit nach das über alle Transcendenz siegreich hinausgekommene Gebilde ist, und daß, da es den Stoff der Welt genommen und den Gott hinein und heraus gebildet hat, es dadurch zugleich den alten Fluch von der Materie geschüttelt hat; daß es diese Materie rein und heilig gesprochen hat, und den Widerspruch von Idee und Wirklichkeit, der sich weder im philosophischen Bewußtsein noch im politischen Völkerleben bisher genügend hat lösen können, durch den reinen, wahrhaft menschlichen Schaffenstrieb unmittelbar versöhnt und überwunden zeigt!

So haben wir denn in die Sphäre der Kunst als in diejenige einzutreten, in welcher uns die Anschauung von dem Einen, das in allen unsern heutigen

Lebenszuständen uns Noth thut, herzstärkend und das Bewußtsein kräftigend ergreifen wird, in die Sphäre der berechtigten und erfüllten Wirklichkeit, die wir in der Form des Kunstwerks zu construiren haben werden, und in der wir Allem begegnen werden, worauf in unserer Zeit die Gedanken und Wünsche des ganzen Daseins gerichtet sind.

Wenn Hogarth die Wellenlinie als das eigentliche Prinzip der Schönheit erkannte, so werden auch wir uns wenigstens darin diesem Prinzip zuzuwenden haben, daß wir in der Wissenschaft des Schönen zugleich die Wellenlinie der Zeit, diesen in der Sphäre ewiger Bewegung dahinschwebenden Rhythmus des Völkerlebens, abmessen und belauschen wollen. Ja wir werden die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst, die wir vornehmen wollen, zugleich als eine solche Grundlage unserer Bildung erkennen müssen, die uns würdig und stark macht, das Gesetz der Freiheit in allen unsern öffentlichen Entwickelungen rein und groß zu verwirklichen; wir werden in der wahrhaften Erkenntniß der Kunst und der Schönheit heranzutreten haben zu der ächten Quelle der Verjüngung für unser politisches Leben, der Versöhnung für unser religiöses Bewußtsein.

### 4. Die Kunst in ihrem Verhältniß zur Freiheit der Völker.

Indem wir für jetzt die Kunst noch nicht an sich selbst und um ihrer selbst willen zu betrachten hatten, kam es uns eben darauf an, sie vorzugsweise in ihrem Verhältniß zum öffentlichen Leben und als die eigentliche Mittelsgestalt desselben zu erkennen, als den schönen immer blühenden Isthmus, welcher die geistigen Zustände der Völker verbindet, welcher die Zerfallenheit der Zeiten auf seinem gänzlich unangefochtenen Gebiet vermittelt.

Die künstlerische That, die That des schaffenden Genius, sie enthält immer die Gewährleistung in sich für die That der Geschichte, für die That des politischen Gesetzgebers, für die That des in seine Einheit und Freiheit sich erhebenden Staatslebens, eine Gewährleistung, indem sie den Bildungs- und Formtrieb des menschlichen Geistes an einem Object der Freiheit siegreich aufzeigt. Wird dieser freie Bildungstrieb der Völker, der durch die Kunst gewissermaßen seine Erziehung erhalten kann, die politischen Verhältnisse, den Staat, ergreifen, so wird das politische Schöpfungswerk von dem Kunstwerk die Idee der freien Organisation zu entlehnen haben.

Denn die Idee der Organisation, die im Natur-

product nur als eine unmittelbare Thatsache der Nothwendigkeit vorhanden ist, sie hat in der Production des Geistes den Durchgang durch die innere Welt des Individuums genommen, und ist dadurch erst in das warme Herzblut der Menschheit getaucht worden und hinübergetreten in den Gestaltungsproceß des Völkerlebens. Im Kunstwerk empfangen wir das erste geistige Bild der Organisation, das auf den freien Menschen selbst zurückweist, und das darum zugleich den ersten Weg darbietet, um von ihm aus zur wahren freien Gestaltung aller menschlichen Zustände überzugehn. Schiller sagt deshalb in seinen Briefen „über die ästhetische Erziehung des Menschen" sehr treffend: „es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht!"

Dies sagte Schiller, für seine Zeit gewiß ausreichend. Den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, darauf kann es uns heutzutage nicht mehr ankommen. Wir sind gewiß schon sehr vernünftig geworden, und es würde heutzutage von uns vielmehr heißen müssen: „es giebt keinen andern Weg, den vernünftigen Menschen frei zu machen, als daß man ihn aus seiner Vernunft eine That machen läßt."

Es scheint daher, daß die künstlerische Bildung

den unmittelbaren Weg zur Bildung des freien Staatslebens zu zeigen im Stande sei, und schon in sich trage!

Zwar ist bekannt, daß die Kunst gerade oft zu solchen Zeiten der Geschichte blühend gefunden wird, wo die politische Freiheit entartet war, oder die absolute Königsgewalt unnatürlich alle schaffende Volkskraft überragte. So rechnet auch Haller, in seiner Restauration der Staatswissenschaftrn, die Künste wie die Wissenschaften gewissermaßen zum Regierungsluxus, und betrachtet sie als Regal, das am besten von den Königen ausgeübt werde. Aber wenn es nicht zu läugnen ist, daß sich die Blüthe der Kunst oft am glänzendsten und üppigsten um den Thron der absoluten Gewaltherrscher gerankt hat, so liegt darin nur scheinbar zwischen der Kunst und der Freiheit ein Widerspruch ausgedrückt. Die Kunst ist es dann eben, in deren Region sich zu solchen Zeiten der göttliche Bildungstrieb der Menschheit, der den Organismus der Freiheit schaffen will, hineingerettet und verschlossen hat. Die Kunst hat die nothwendig arbeitende Volkskraft in sich aufgenommen, und wenn sie sich damit zu den Füßen des Throns niedergelassen, wenn sie damit vor einem Ludwig XIV. gekniet hat, so hat sie zugleich die Rechte des Nationalgeistes und die schöpfe-

rische Kraft der Individualität, der Gewalt gegenüber, geltend gemacht. Despoten haben daher die Künstler ebenso oft gefürchtet, als beschützt. Eduard I. ließ nach der Eroberung von Wallis alle Barden des Landes umbringen, was oft besser sein kann, als sie verpflegen oder mit Titeln schmücken. Aber in dieser Grausamkeit des Eroberers beruht die höchste Anerkennung der in der Kunst treibenden und wirkenden Volkskraft, die in ihr zerstört werden soll.

Der Palast, in welchem der Tyrann wohnt, kann von der Baukunst in den herrlichsten Verhältnissen aufgeführt sein, und mit den Formen der Schönheit ein lastervolles und schändliches Leben verhüllen. Die Kunst verliert durch den Gebrauch, der von ihr gemacht werden kann, nichts an ihrer Bedeutung. Aber der Tyrann hat in seinem eigenen Hause, das die nach idealen Gesetzen schaffende Architektur ihm hingestellt hat, in den Verhältnissen der Harmonie und des Gleichgewichts, die ihn umgeben, grade diejenigen Gesetze *anzuerkennen*, die er seinen Völkern gegenüber zerstört und umgeworfen hat.

Ueberall, wo die Kunst in ihrer Vollendung erscheint, hat sie, und in schlimmen Zeiten gerade am meisten, die höchsten Gesetze der Menschheit in sich bewahrt, und die innerste Thatkraft des Volksgeistes in

ihre Gebilde übertragen, wodurch sie oft den Anschein gewonnen hat, in den Zeiten der Entartung der öffentlichen Verhältnisse am höchsten zu gedeihen, während sie darin nur die Brücke gebaut hat zu den besseren und glücklicheren Zeiten hinüber.

Zwar kann die Kunst auch von schlechten Zeiten Verschlechterungen ihres Wesens annehmen, ihre Formen wie ihren Gehalt verderben und beflecken. Die meisten Gefahren drohen ihr dann von jener ästhetischen Zerstreuungssucht, wie sie zu gewissen Epochen sich der Völker bemächtigt, und wie sie namentlich solche Zustände der Restauration, wo künstliche Hemmungen für die Entwickelung des Volksgeistes eingetreten sind, zu charakterisiren pflegt.

Die Regierungen haben dann in dem ästhetischen Vergnügen eine Beschwichtigung für mancherlei unzeitige Aufwallungen, ein krampfstillendes Mittel für Völkerschmerzen, auch eine süße Belohnung für blinden Gehorsam, sich in Bereitschaft zu halten gesucht. Die Kunst gewinnt in solchen Zeiten eine polizeilich-ästhetische Bedeutung, sowie die Wissenschaft die Bedeutung einer Intrigue erhält. Dies sind die Geisteszustände des sogenannten gebildeten Despotismus, der mit seinem intimen Verhältniß zur Wissenschaft und Kunst prunkt, aber im eigentlichsten Grunde kein anderes Verhältniß

zu ihnen hat, als daß er ihnen das innerste Lebensmark aussaugt, indem er sie von der unmittelbaren Wirklichkeit des Volkslebens abzutrennen und derselben zu entfremden sucht. Die Kunst der gebildeten Despotie tändelt gern mit der Märchenlust der Vergangenheit, oder sie hüllt sich in die Prachtgewänder der alten Zeit ein, sowie zur Zeit Ludwigs **XIV.** die antike klassische Tragödie im französischen Reifrock wiederersteht, und da kommen Antigone, Medea, Oedipus, Phädra uns zu grüßen, nicht als Boten des alten freien Hellas, sondern mit jener ästhetischen Magie, welche den Volksgeist von seiner eignen heutigen Wirklichkeit abbringt, und ihn durch die Vergangenheit verzaubert, daß er nicht mehr an seine eigene Zukunft denken soll. So hört sich die gebildete Despotie aus dem lautesten Geistesdrang der Völker nur ein griechisch Trauerspiel heraus, und gleicht darin dem Famulus Wagner in Goethe's Faust, welcher den Kampf mit dem Geist des Lebens, den Faust so eben zu bestehen im Begriff ist, unterbricht mit den Worten:

Verzeiht, ich hör' euch declamiren;
Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel.
In dieser Kunst möcht' ich was profitiren,
Denn heut zu Tage wirkt das viel!

Und was der trockene Schleicher, wie Faust den

Störer seiner welterfassenden Triebe nennt, was er eigentlich mit dem griechischen Trauerspiel will, das giebt er gleich darauf bündig genug zu verstehen, nämlich er will, daß ihm das griechische Trauerspiel auf die christliche Frömmigkeit schlage, und er recht hübsch danach predigen lerne, er setzt hinzu:

Ich hab' es öfters rühmen hören,
Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren.

---

### 5. Die Kunst und die Virtuosität.

In solchen gebrochenen Zeiten sind es dann Kunstrichtungen eigener Art, welche auf den Schauplatz des Tages zu treten pflegen. Es ist ein Zeitalter der Virtuosität angebrochen, statt eines Zeitalters der Kunst. Die Künstler erscheinen als Virtuosen, und benutzen die kranken und reizbaren Nerven ihrer Zeit zum Resonanzboden ihrer Absichten. Die Virtuosität entfaltet ihren prachtvollen Schweif, und schlägt damit ihre Räder, um durch diese dämonische Beweglichkeit einen Ersatz, zum Theil eine Travestie der stockenden Thatkraft des historischen Lebens darzubieten. Wir haben in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts eine solche faule nichtsnutzige ästhetische Zeit gehabt, und laufen Gefahr, wenn unser öffentliches Leben nicht durch einen neuen großen Wellenschlag wieder gehoben

wird, in diese Aesthetik der Restaurationszeiten wieder zurückzuversinken.

Die Virtuosität ist uns dabei mit ihren berückenden Zaubern beständig nahe geblieben, und hat unsere Tageszustände umschwebt, mit dem gaukelnden Flug des Vogels, der eigentlich Unheil bedeutet, und schlimme Witterung anzeigt. Wo die Virtuosität solche öffentliche Bedeutung hat erlangen können, wie in der Restaurationsperiode die großen Sängerinnen und Tänzerinnen, später die brillanten Persönlichkeiten der Musik, welche bei uns an die Stelle der dem Teufel sich verschreibenden, umherziehenden Ritter getreten, wie sie sonst in der romantischen Poesie umherspukten; — wo solche Gestalten und Richtungen auf der Höhe des gesellschaftlichen Lebens stehen, da muß auf dem Grunde des ganzen Daseins etwas verrenkt und gebrochen sein.

In Zeiten, wo man auf dem ehrlichen historischen Wege mit den Ideen nicht fertig werden kann, erscheint die Virtuosität als die erschreckende Fertigkeit, mit Allem fertig zu werden, und einem Jahrhundert, das den Gedanken, den es gedacht hat, nicht durchbringen kann, durch das Undenkbare ein schwindelndes Entzücken einzujagen. Wer an nichts mehr glaubt, soll doch nun an das Unglaubliche glauben. Eine Zeit, die sonst nichts wagt, muß sich durch die

Wagnisse einer einzigen Virtuosenhand übertroffen oder verspottet sehen. In der Virtuosität zeigt sich die Kunst, wie sie den Verderbnissen des Zeitgeistes verfallen, und in einem bacchantischen Taumel alle Mißklänge ihrer Zeit in sich zusammengerafft hat, um gewaltsam und durch verzweifelte Anstrengungen eine Schönheit daraus zu machen!

---

### 6. Die Kunst und das Vergnügen.

Eine vielfach zur Geringschätzung der Kunst vorgebrachte Ansicht ist die, daß die Kunst, als bloß dem Vergnügen dienend, ein spielerisches Kind, und eine Tochter des Müßiggangs, keinen Anspruch auf irgend eine geistige und ideale Geltung zu machen habe.

Diesen das Wesen der Kunst, wie es scheint, am härtesten treffenden Vorwurf, daß sie nur ein Interesse des Vergnügens sei, haben wir unter diesen vorläufigen Angelegenheiten der Aesthetik, mit denen wir es bisher in unserer Einleitung zu thun hatten, ebenfalls noch kurz zu erledigen. Eine Geringachtung der Kunst kann nur auf demjenigen Standpunkt daraus abgeleitet werden, auf dem überhaupt eine falsche und thörichte Ansicht von dem herrscht, was das Vergnügen ist.

Das Vergnügen muß aber als etwas durchaus Nothwendiges für die ganze Menschheit erkannt werden, und vieles schwere und wichtig gehaltene Gepäck, womit sich das Menschengeschlecht seit Jahrtausenden sauer genug herumgeschleppt hat, wäre immer bei weitem eher zu entbehren gewesen, als das Vergnügen, dessen höhere Nothwendigkeit alle Zeiten durchdringt. Es hat noch kein Volk gegeben, das ohne Vergnügen zu bestehen vermocht hat, und selbst das verwahrloseste bethätigt eben in diesem Drang die höhere Würde und Freiheit der menschlichen Natur, die, eben so gut wie im ernsten sich selbst denkenden Gedanken, so auch im fessellosen Spiel der Freude sich bewußt werden kann, daß sie um ihrer selbst willen da ist, sich selbst genießend und sich selbst bestimmend nach göttlichem Ebenbilde.

Das Vergnügen ist die wahre Muse des Menschengeschlechts, ein Allerheiligstes der Geschichte darstellend, zu dem die abstracte und blutlose Frömmigkeit der Zeit nur dann erst Zutritt erhalten kann, wenn sie concret geworden, und in der lebendigen Wirklichkeit selbst den Gott gefunden hat. Der allerdings immer stärker werdende Drang nach Vergnügen in unserer Zeit muß sub specie aeterni zugleich als der Drang nach Glück angesehen werden, der die heutige Weltstimmung

vorzugsweise charakterisirt. Der Drang nach Glück, der sich von allen unsern öffentlichen Verhältnissen nicht mehr will abweisen lassen, er ist der ächte und starke Bürge für freie und schöne Gestaltungen, denen unsere Zeit entgegengeht. Von diesem neu erwachenden Glück der Menschheit mit fortgerissen, wird der Staat sich der Schönheit öffnen, denn unter einem glücklichen Volke ist und wird Alles schön. Man hat von politisch verderbten Zeiten häufig bemerkt, daß dann die schöne Bildung unter den Menschenkindern abgenommen habe. Die freien Griechen hatten die schönsten Formen auch des Leibes an sich. Winkelmann bemerkt in seiner Geschichte der Kunst, daß man unter den Griechen gar keine gepletschten Nasen gefunden hätte, welche auf die Sclaverei deutende Form vorherrschend bei den geknechteten und uncultivirten Völkern auftritt. Es wäre daher keine Uebertreibung zu sagen, daß man den Völkern ihre Staatsverfassungen schon an der Nase ansehen kann.

In der Zeit des freien Staatslebens dringt die Schönheit bis in den innersten Haushalt eines Volkes ein, sie ergreift die Trachten, die Kleidung, die Hausgeräthe, die Wohnhäuser, und verkündigt durch die Harmonie ihrer Formen die Einheit des ganzen Volkslebens, in der alle Widersprüche der Gewalten gelöst

und ausgeglichen sind. Aus dem verschütteten Herculanum und Pompeji trat die wunderbare Totalität eines solchen Daseins wieder an das Licht hervor, und wir blickten hier in die kunstvoll eingerichteten und geschmückten Gemächer des alten Volkes hinein, um zu erkennen, wie ein großes öffentliches Leben sich in den täglichen und häuslichen Gewohnheiten eines Volkes als Schönheit ausdrückt.

---

### 7. Zweck und Bedürfniß der Kunst.

Indem wir der Kunst und der Kunstbetrachtung ihre Stelle im Leben und in der Zeit aufgefunden haben, brauchen wir nicht weiter nach den sogenannten Zwecken und Dienlichkeiten der Kunst zu fragen, wovon in den Einleitungen zu einer Aesthetik noch gewöhnlich die Rede zu sein pflegt. Die sonst oft vorgebrachte sogenannte Reinigung der Leidenschaften, und dergleichen mehr, was in die subjective Moral hineinfällt, bleibt nicht mehr nennenswerth, wenn man das ursprüngliche Bedürfniß nach der Kunst als ein in den wesentlichsten Entwickelungen des Menschen- und Völkerlebens beruhendes erkannt hat.

Das Bedürfniß nach der Kunst, und damit auch der höchste Zweck der Kunst, liegt lediglich im

menschlichen Selbstbewußtsein, und die Kunst ist die eigentliche erste und ursprüngliche Bethätigung dieses menschlichen Selbstbewußtseins, ja die höchste Thatkraft desselben. Das Selbstbewußtsein, wenn wir dessen eigenste Natur untersuchen, trägt an sich schon ein schöpferisches Moment in sich, und wird handelnd, indem es sich in der Verschiedenheit seiner Beziehungen zusammenfaßt und darin wahrhaft erkennt. Dieser ursprünglich vorhandene Drang im Menschen, sich seiner selbst bewußt zu werden, ist zugleich der ächt menschliche Schöpfertrieb, sich selbst in die Welt hineinzubilden, und dann wieder aus sich heraus die Welt zu schaffen. Denn der Mensch, als Selbstbewußtsein, erhebt sich darin zugleich zum Bewußtsein seiner Gattung, und das Allgemeine, in dem er lebt und besteht, kommt ihm darin zur Erkenntniß und Anschauung. Die verschiedenen Momente des Selbstbewußtseins sind zugleich die allgemeinen Lebensmomente der Wirklichkeit, und so erscheint das Selbstbewußtsein, als die eigentlich individuelle Welt der Wirklichkeit, als das Sichselbsterkennen des Menschen in der Wirklichkeit, wofür er die Form zuerst in der Kunst gefunden.

Wenn es als das wahrhaft Göttliche im Menschen bezeichnet werden muß, das ihn treibt, sich selbst zu wissen und zu erkennen, so muß zugleich derjenigen

Kraft, welche am meisten die göttliche Schöpfungslust im Menschen bethätigt, wie die Kunst, ein besonderes Vorrecht zugestanden werden, diese Macht des Selbstbewußtseins zu gestalten. Zwar hat es die Philosophie für sich in Anspruch genommen, die einzig absolute Form dafür zu sein, aber die Philosophie, die, wie wir später noch auszuführen haben werden, zum Wissen immer negativ zu verfahren hat, sie hat niemals diese volle, plastische Lebenskraft aufzuweisen gehabt, wie die Kunst, in welcher dieser göttliche Trieb, sich selbst zu wissen, sogleich als der sich äußert, sich selbst zu schaffen und zu gestalten.

Der Drang zur Kunst aber ist gewissermaßen wie ein geheimer Ton der Harmonie, der in jeder menschlichen Brust schläft, und der durch das Selbstbewußtsein, das in seine eigenen Tiefen niedersteigt, zum hellen Klingen erweckt wird. Auf diesem klingenden Saitenspiel des Selbstbewußtseins tönen dann alle Töne des Lebens wieder, und aus den innersten Gründen des menschlichen Gemüths kommt der ganze Aufzug der dort wohnenden Geister heraufgezogen. Dies ist die unerschöpfliche Fülle der Kunst, die ihre Lebenskraft an der geheimsten und innersten Quelle des Daseins immer neu bereitet. Und darin ist die künstlerische Thätigkeit eine allgemein menschliche, weil Alle

darin ihre Geheimnisse wiederfinden, und jeden Schmerz, jede Täuschung, jede Leidenschaft und jede Gestalt der Liebe, woran ihnen jemals gelegen gewesen, jedes Räthsel, auf das sie sich sonst lange besonnen haben. Wie jeder Mensch auch physisch eine Schönheitslinie an sich trägt, so hat er auch geistig einen Antheil an der Kunst, der mehr oder weniger in ihm erregt und zu einer wesentlichen Betheiligung ausgebildet werden kann. —

In dieser Betrachtung der Kunst wird daher die Aesthetik heutzutage ein ganz anderes Gebiet haben, als früher, wo sie als Kunstlehre gewissermaßen eine theoretische Anweisung zum Schaffen, und auch die eigentlichen technischen Ueberlieferungen der Kunst, zu geben hatte. Die Aesthetik wird es jetzt besonders mit der eigenthümlichen Erkenntniß des menschlichen Selbstbewußtseins in der Form der Kunst zu thun haben, und sie wird vorzugsweise auszuführen haben, wie, durch welche Organe und in welchen Formen dies Selbstbewußtsein ein künstlerisch schaffendes wird. Dadurch wird freilich die Wissenschaft von der Production nothwendig auch auf die Production selbst zurückwirken müssen, und eine Zukunft derselben anzuerkennen haben. Denn diese wissenschaftliche Begründung des productiven Thätigkeitstriebes

muß diese productive Thätigkeit vorzugsweise als eine ewig lebendige und unversiegbare nachweisen, und wir werden daher von diesem Standpunkt aus die Kunst nie als etwas Vergangenes, sondern als ein jedem vollkommenen menschlichen Bildungszustand nothwendig und wesentlich Angehöriges betrachten müssen. So wird die Kunst den Völkern nie durch das Denken ersetzt werden können, wie Hegel in seiner Aesthetik (I. S. 15) als unserm heutigen Bildungszustand angemessen behauptet hat. Bei Hegel wird dadurch die Kunst als etwas Vergangenes für uns hingestellt, und die Wissenschaft der Kunst soll heut noch viel mehr Bedürfniß sein, als in den früheren Zeiten die Kunst selbst gewesen.

---

### 7. Die Geschichte der Aesthetik

Die Aesthetik ist eine Wissenschaft, die als eine Consequenz der philosophischen Systeme in Deutschland nicht sowohl entstanden, als vielmehr gemacht worden ist. Aus der Wolfischen Philosophie hervorgegangen, welche die menschlichen Seelenvermögen wie ein Naturaliencabinet von Versteinerungen classificirte; von einem untergeordneten Kopf, der in der ganzen schönen Kunst fast nichts als Rhetorik und etwas Poetik vor Augen

hatte, zum System ausgemauert; zu einer Zeit ans Licht getreten, wo keine productive Kunst, keine freibewegte Nationalität, kein durch seine Worte gesetzgebendes Genie da war, wovon ein solches System hätte Lebenswärme und geistige Befruchtung empfangen können; endlich mit dem wunderlichen Namen belegt, den wir bis auf den heutigen Tag halb unwillig, halb resignirend mitgeschleppt haben, steht die Wissenschaft der Aesthetik in der That als eine fragwürdige Gestalt vor uns da, mancherlei Zweifel über sich anregend, *was sie denn eigentlich bedeute?* Faßt man die Entstehung der Aesthetik als einer *philosophischen Disciplin* ins Auge, wonach sie eigentlich nie um ihrer selbst oder um der lebendigen Kunst willen gepflegt und angebaut wurde, sondern vielmehr abgetrennt davon und abstract sich verhaltend gegen die Production, so ergiebt sich sofort, wie sie lediglich um dieses oder jenes philosophischen Systems willen, durch dessen Consequenz sie hervorgebracht wurde, ihre Ausbildung erhielt.

Abgetrennt von ihrer Lebenswurzel, der productiven Kunst, und zu einer *apriorischen* Wissenschaft, man weiß nicht, soll man hier sagen, erhoben oder erniedrigt, hat daher auch die Aesthetik die verschiedenen Sternbilder der philosophischen Systeme in Deutschland

mit durchlaufen, meistentheils als ein ziemlich zufälliger Nebentrabant, welchem von dem in der Mitte des Lichtquells sitzenden Systemgott meistens mit sehr geringer Achtung, wenn nicht mit einiger Verachtung begegnet wurde. Wie der ächte Sinn und Geist aller Kunst dabei vernichtet und dem eigensten Wesen entfremdet wird, läßt sich aber nicht deutlicher einsehen, als wenn man die Aesthetik auf ihren verschiedenen Stadien verfolgt, auf denen sie in jener Bedingtheit durch die wechselnden philosophischen Systeme bis jetzt hervorgetreten.

Nachdem sich Christian Wolf, mit der Gewandtheit eines encyclopädischen Kopfes, der Errungenschaft der Leibnitzischen Philosophie bemächtigt, jedoch das eigentlich speculative und tiefsinnige Element derselben, bei dem ihm nicht recht geheuer sein mochte, daraus vertrieben hatte, erbaute er eine Nominalphilosophie, welche die Welt in Definitionen absetzte und deren Hauptprinzip die endlose Perfectibilität, der Begriff des beständigen Fortschreitens zum Vollkommenen war. Daß aus dieser Philosophie die erste Gestaltung der Aesthetik zu einer Wissenschaft hervorging, könnte innerlich für einen reinen Zufall, für ein wissenschaftliches Ungefähr, angesehen werden, wenn nicht diese Schule eigentlich auf eben demselben Wege zu einer Aesthetik gekommen wäre, auf welchem auch die Hegelsche

Philosophie, in so manchem Betracht eine Wahlverwandtin der Wolfischen, dazu gelangte, nämlich durch die erstrebte Vollständigkeit eines encyclopädischen Systems der philosophischen Erkenntniß.

Wolf war der erste Encyclopädist in der deutschen Philosophie, welcher die Ableitung aller Disciplinen aus einem gemeinschaftlichen Grundbegriff unternahm, und so konnte Alexander Gottlieb Baumgarten, welchen unter allen Wolfianern Melpomene bei seiner Geburt am meisten angelächelt haben mußte, leicht auf den Gedanken kommen, auch die Regeln und Theorieen der Kunst in einem solchen allgemeinen Grundbegriff, wie ihn sein Lehrer als Ableitungsmoment der ganzen Philosophie aufgefunden hatte, festzustellen. Nichts lag also näher, als daß Baumgarten jene Vollkommenheits-Theorie, das Hauptprinzip des Wolfianismus, auch zum Prinzip der von ihm neugeschaffenen Aesthetik und seiner Lehre vom Schönen benutzte. Schon 1735, also bereits 15 Jahre vor dem Erscheinen seiner eigentlichen Aesthetik, hatte Baumgarten in seiner Abhandlung de nonnullis ad poema pertinentibus seine Ideen von einer solchen prinzipienmäßigen Begründung der Aesthetik als Wissenschaft aufgestellt, deren systematische Ausführung er endlich in seiner Aesthetica versuchte, obwohl nicht vollendete,

nachdem der bekannte Wolfianer Georg Friedrich Meier in seinen „Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften" bereits eine Compilation von Baumgartens ästhetischen Ansichten in die Welt vorausgeschickt hatte.

Baumgarten nun ging von der Wolfischen Theorie des Empfindungsvermögens aus, und basirte zunächst auf diese die neue Wissenschaft, indem er in dem ersten Paragraph seiner Aesthetik sagte: Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae. Diese scientia cognitionis sensitivae muß auf gut Wolfisch übersetzt werden: die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntniß. Man könnte es aber auch ebenso richtig vertiren: die Aesthetik ist die Wissenschaft der Gefühlserkenntniß, weil eben nach jener Wolfischen Theorie Gefühl und sinnliche Erkenntniß noch völlig als etwas Durcheinandergeworfenes sich zeigen. Für dieses Zwittergeschöpf, als welches das ästhetische Gefühl hier begründet wird, hatte Baumgarten, muß man gestehen, an dem Wort *αἰσθάνομαι* immer noch eine ziemlich glückliche und dem Prinzip entsprechende Bezeichnung für die neue Wissenschaft aufgegriffen, da in diesem Wort dieselbe Mischung einer bloßen Wahrnehmung durch die Sinne, welche sich daraus auf die Empfindung überträgt, aus-

geprägt liegt. So wurde denn das sinnliche oder niedere Erkenntnißvermögen der Ausgangspunkt, und die dadurch erreichte sinnliche **Vollkommenheit** das Prinzip der neuen Wissenschaft des Schönen. Die Uebereinstimmung alles Einzelnen mit dem Begriff, die Einheit im Mannigfaltigen, wird in der Wolfischen Schule als das Vollkommene gewußt. Das Schöne ist ihr jedoch das Vollkommene in der noch sinnlichen Erscheinung, die nicht vom Verstande erkannt, sondern durch die Wahrnehmung, und zwar immer in einer gewissen Verworrenheit, aufgefaßt wird. Denn das auf die Erkenntniß des Verstandes sich Richtende wäre ja in dem Reglement der Schule bereits etwas viel Höheres als das Schöne, das nicht einmal durch den Verstand erkennbar sein soll; es wäre nämlich Logik, und wenn Baumgarten daher in §. 13 seines Buches die Aesthetik die jüngere Schwester der Logik nennt, so erweist er sich damit für einen Wolfianer noch immer galant genug. Man sieht aber, das Schöne hat in Deutschland recht von unten auf dienen müssen. Man wollte ihm die Ehre anthun, es philosophisch zu begreifen, und man begriff es als ein **niederes** Seelenvermögen, — erklärbar in der ersten Hälfte eines achtzehnten Jahrhunderts, wiewohl freilich in der Hegelschen Philosophie das Schöne, obgleich an

das Absolute hinangeschoben, doch zum Theil wieder dieselbe Stellung eingenommen hat.

In jener Zeit aber, wo Baumgarten zur Ausrundung der philosophischen Encyclopädie die neue Facultätsdisciplin der Aesthetik schuf, lag die ganze Weltanschauung weit und breit in den formalen Banden des Bewußtseins gefangen. Gleichzeitige ähnliche Bewegungen zu einer wissenschaftlichen Begründung der schönen Künste, wie in Frankreich durch Batteux, welcher es ebenfalls unternahm, dieselben à un même principe zurückzuführen, nahmen die gleiche formale und auf das sinnliche Empfindungsvermögen gestützte Richtung, während in Deutschland Moses Mendelssohn, Sulzer u. A. ihre Theorieen des Schönen nach dem Wolfisch Baumgartenschen Vollkommenheits-Prinzip weiter ausspannen. Und der siebenjährige Krieg, mit seinen unästhetisch frisirten Helden, welcher damals die öffentliche Meinung bewegte, vermochte nicht, wie bei den Griechen der Persische, neue Geburten und Anschauungen des Schönen ins nationale Leben überzuführen.

Von der nächsten systematischen Revolution, welche das Reich der deutschen Philosophie von neuem veränderte, mußte auch wieder die Aesthetik, ohne daß man dabei auf ihren eigentlichen Lebensgrund, die Kunst, zurückging, neue Gesetze annehmen. Die teleologische

Weltbetrachtung, durch welche Kant am Ende nur zu einer gewissen nothwendigen Annahme Gottes gelangt war, war es ebenfalls nur, welche ihn auch auf die Ahnung führte, daß er vom Standpunkte seiner Philosophie aus das Schöne wenn auch nicht begründen — da der Kantischen Philosophie gar nichts Constitutives eigen sein darf — doch wenigstens als möglich zulassen könne.

Während sich der große Kant früher nie dazu hatte erniedrigen wollen, sich mit der Wissenschaft des Schönen abzugeben, kam er erst in seinen spätesten Lebensjahren, in seiner „Kritik der Urtheilskraft" dazu, auch für das Schöne ein wissenschaftliches Prinzip zu suchen. Das Prinzip der Kantischen Urtheilskraft ist nun die Zweckmäßigkeit, da Urtheilskraft überhaupt als das Vermögen bestimmt wird, das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken. Was nun an der Vorstellung eines Objects blos subjectiv ist, d. h. ihre Beziehung auf das Subject, nicht auf den Gegenstand ausmacht, ist nach Kant die ästhetische Beschaffenheit derselben. Dasjenige Subjective an einer Vorstellung, das, wie sich Kant ausdrückt, „kein Erkenntnißstück" werden kann, ist das Gefühl der Lust oder Unlust, denn durch sie werde nichts an dem Gegenstande der Vorstellung erkannt, obgleich sie wohl

die Wirkung irgend einer Erkenntniß sein könne. Die Zweckmäßigkeit eines Dinges, sofern sie in der Wahrnehmung vorgestellt zu werden vermöge, sei jedoch nun auch keine Beschaffenheit des Objects selbst, die nach dem transcendentalen Idealismus nicht wahrgenommen zu werden vermag, sondern vielmehr jenes Subjective, das nicht zum Erkenntnißstück werden kann, weshalb der Gegenstand nur darum zweckmäßig genannt wird, weil seine Vorstellung unmittelbar mit dem Gefühle der Lust verbunden, und diese Vorstellung selbst ist eine ästhetische Vorstellung der Zweckmäßigkeit. Das Gefühl der Lust, bei der Auffassung eines Gegenstandes der Anschauung, ohne Beziehung auf einen Begriff zu einer bestimmten Erkenntniß, drückt jedoch, wie Kant annimmt, hinwiederum nichts Anderes als eine gewisse Angemessenheit des Objects zu dem Erkenntnißvermögen, welche bei der reflectirenden Urtheilskraft doch immer im Spiele bleibe, aus. Eine solche unabsichtliche Uebereinstimmung der Einbildungskraft (als dem Vermögen der Anschauung) zu dem Verstande (als dem Vermögen der Begriffe), welche das Gefühl der Lust erweckt, bestimmt den Gegenstand dann zugleich als zweckmäßig für die reflectirende Urtheilskraft. Ein solcher Gegenstand aber heißt **schön**,

und das Vermögen, durch ein solches Gefühl der Lust zu urtheilen, ist der **Geschmack**.

So sind wir denn durch Kant auf einem ebenso mühsamen als unfruchtbaren Wege zu dieser höchst formalen, ja beleidigenden Begründung der Idee der Schönheit gelangt, einer Begründung, in welcher das Kunstschöne noch ganz mit dem Naturschönen zusammenfällt, denn man weiß, daß Kant, wenn er vom Schönen spricht, meistentheils an schöne goldne Dosen, schöne Ringe, schöne für einen Königsberger Professor seiner Zeit sich ziemende Schuhschnallen, oder auch an schöne Blumen u. dgl. dabei gedacht hat, indem er die Erscheinungen der Geister in der Kunst in einer sorgfältigen Entfernung von sich abhielt, und daher von den Werken der Dichter und Künstler bei seinen ästhetischen Betrachtungen gar keine Notiz nahm. Nun zeigt sich wieder, zu welcher niedrigen Stellung auch hier durch die Philosophie das Schöne und die Kunst verurtheilt werden. Denn jene, und alsdann auch nur unabsichtliche (nicht einmal nothwendige) Uebereinstimmung des schönen Objects mit dem Erkenntnißvermögen läßt Kant dem Schönen nur noch wie aus Barmherzigkeit zu, und sie ist gewissermaßen der Gnadenstoß, welchen der Philosoph der Kunst versetzt. Das Schöne gehört, wie bei Baumgarten, so auch bei Kant,

nur dem niedern Seelenvermögen an, und wenn der Letztere die Idee der Schönheit als die Begriffszweckmäßigkeit eines Gegenstandes ohne Zweck, oder, wie er sich auch an einer andern Stelle der Kritik der Urtheilskraft ausdrückt, als das Wohlgefallen ohne alles Interesse definirt, so war er doch bei dieser Annahme der ästhetischen Zwecklosigkeit noch weit davon entfernt, jene schaffende Freiheit des künstlerischen Genius zu ahnen, welche die Schönheit um ihrer selbst willen hervorbringt.

Diese Rechte des Genius hat gewissermaßen Herder in seiner „Kalligone“ gegen die ästhetischen Deductionen der „Kritik der Urtheilskraft“ polemisch geltend zu machen gesucht, ein Buch, das bei weitem kräftiger und weniger verschwommen ist, als vieles Andere, was Herder gegen die Kantische Philosophie geschrieben.

Kant wollte übrigens, auch noch in der Kritik der Urtheilskraft, eine eigentliche Wissenschaft des Schönen nicht gelten lassen, sondern, wie er auch in der Philosophie nur zu einer Kritik der Erkenntniß, nicht zur Erkenntniß selbst kam, höchstens nur eine Kritik des Schönen. Darin haben nun seine Anhänger, welche sich auf die Aesthetik geworfen und dieselbe nach Kantischen Prinzipien bearbeitet, wie Heydenreich, Heusinger, und besonders Bendavid, über ihren Meister hinauszugehen gesucht, um das ästhetische

Interesse in den allgemeinen Bedingungen, in denen es im menschlichen Gemüth und im Verhältniß zu seinen Objecten entstehe, systematisch zu begründen. Und daß selbst ein Dichter, wie Schiller, mit seiner feurigen Phantasie und seiner hochgeschwungenen Reflexion die formalen ästhetischen Entwickelungen Kants aufzunehmen und mit einem gewissen Inhalt sich auszufüllen im Stande war, wie z. B. in seinen trefflichen und gedankenreichen Briefen über die ästhetische Erziehung und einigen andern Aufsätzen, bleibt immer ein halbes Wunder, wenn es auch sonst aus Schillers Individualität heraus seine Erklärung findet.

Während die teleologische Aesthetik Kants noch lange in den Lehrbüchern der schönen Künste nachsummte, hatte sich unterdeß schon wieder ein anderes System der Philosophie auf den Thron gesetzt. Die Fichtesche Wissenschaftslehre mit ihrer Reciprocität des Ich und Nichtich, hat im eigentlichen Sinne keine wissenschaftliche Aesthetik erzeugt, obwohl sie durch ihre Prinzipien mehr als jede frühere Philosophie zu einer reinen Kunstwissenschaft hätte führen können, indem sie der Freiheit der Anschauung einen so großen Spielraum vergönnt, die Erkenntniß in keinem systematischen Begriff abschließt und den Bewegungen des Objects wie des Subjects gleiche Selbständigkeit einräumt.

Die Fichte'sche Philosophie begann jedoch selbst schon einen mehr künstlerischen Standpunkt der philosophischen Anschauung darzubieten. Bei Schelling aber gelangen wir, wie in der Philosophie selbst auf die höchste Spitze des Absoluten, so auch in der Kunst dazu, dieselbe als eine Offenbarung des Absoluten begründet zu sehen, und wir begegnen in ihr der ersten Philosophie, welche Kunst und Schönheit in der Ewigkeit und Unendlichkeit ihrer Idee anerkannt und nicht bloß auf die niedern Seelenvermögen im Menschen hinabgezogen hat. Aus diesem Schelling'schen Standpunkt ergiebt sich aber ebenso leicht eine Identificirung der Kunst mit der Philosophie, als es in dem Hegel'schen System bald darauf als etwas Beklagenswerthes geltend gemacht wird, daß die Kunst nicht Philosophie sei, was als etwas Mangelhaftes an derselben erscheinen muß. Wir sind aber in allen unsern heutigen wissenschaftlichen Beziehungen noch so sehr von diesen Philosophieen durchflochten und betroffen, daß wir in der Mitte unserer Untersuchungen selbst wieder auf dieselben zurückgeführt werden müssen, und uns deshalb an diesem Ort einer vorläufigen Musterung ihrer Ideen über die Kunst enthalten können.



# Erster Theil.

## Die Idee der Schönheit.

---

## 1. Die Erkenntniß der Schönheit.

Winkelmann bezeichnet es in seiner Geschichte der Kunst als etwas Unmögliches, den Begriff der Schönheit zu finden, die so geheimnißvoll sei, daß man sie nur an ihren Wirkungen ermessen könne. Und indem er verzweifelte, das Schöne begriffsmäßig nennen zu können, meint er, es kündige sich an, wie ein leichtes Jucken in der Haut, dessen Ort man nicht ausfindig zu machen wisse. Winkelmann, auf die philosophische Erkenntniß des Schönen verzichtend, beschrieb mit jener Aeußerung doch schon sehr richtig das Wesen der Schönheit, welches im eigentlichsten Sinne darin besteht, überall und nirgends zu sein.

Die Schönheit ist allerdings jenes große Geheimniß der Natur, von dem man nie sagen kann, auf welchem einzelnen Punkt es eigentlich erscheint, und das doch in der Wirkung des Ganzen sich unabweislich auf-

drängt und geltend macht. Diese höchste und eigenste Wirkung der Schönheit aber, die in ihrem ganzen Eindruck beruht, zeigt uns zugleich an, daß wir zur Bestimmung ihres wahren Begriffs nur auf dem philosophischen Wege gelangen werden, wie sehr wir auch sonst das Gebiet der Kunst als ein von der Philosophie völlig unabhängiges zu behaupten haben. Die philosophische Erkenntniß der Schönheit wird aber nichts Anderes heißen, als die Einheit des Gedankens zu finden, worin die Schönheit wirklich wird und in der sie als eine wirkliche Erscheinung gefesselt werden kann.

Im gemeinen Leben wird gewöhnlich die größte Verschiedenheit bemerkbar über das, was schön sei, und individuelle und volksthümliche Besonderheiten machen sich dabei auf das Eigenthümlichste geltend. Aber diese Verschiedenheit der Meinungen, die es nur mit der Schönheit als einer einzelnen Eigenschaft zu thun haben kann, vermag nichts auszudrücken, gegen die Idee der Schönheit selbst, die aus ihrem eigenen Gedanken heraus ihre Begründung empfangen muß und darin immer als eine jeden Widerspruch besiegende Göttin zu erkennen sein wird. Die Mannigfaltigkeit der Ansichten von dem, was schön ist, indem der Eine mit diesem Namen belegen kann, was der Andere bezweifelt oder gar als häßlich

erachtet, sie ist nur eine Beweiskraft mehr für die Allmächtigkeit des Begriffs der Schönheit, und für das Allwaltende und Allbeglückende ihrer Gesetze.

Die Schönheit muß in der That auf allen Punkten des Lebens vorhanden, ja sie muß das ganze und volle Leben selbst sein, wenn sie überall von dem menschlichen Geiste in Mitleidenschaft gezogen werden kann, wenn sie der Name für alle seine Sympathieen, die gesuchteste Form für alle seine Erscheinungen ist. Und so muß es am Ende sein, daß Jeder den Gegenstand seiner Sympathieen für den schönsten erklärt, weil sich der wahre, zur Gestalt gewordene Inbegriff seines eigensten Lebens darin ausdrückt. Dies ist der ächt humane Grund, weshalb Jedem erlaubt ist, seine Geliebte für das schönste Weib zu halten, und weshalb auch die Häßlichste am Ende an den Mann gebracht werden muß. Dies ist die allgemeine Schönheit der Welt, wie sie ursprünglich aus dem Gedanken des weltschaffenden Gottes hervorgegangen, das Urschöne, auf das alle Gestaltungen des menschlichen Daseins auch in ihren verzerrtesten Momenten noch einmal wieder zurückweisen, von dem auch das verwahrloseste Menschenbild wieder erglüht und sich verschönt zeigt in Augenblicken, wo es von der allgemeinen göttlichen Bestimmung irgendwie getroffen wird.

Diese geheimnißvollen Bewegungen, mit denen das Schöne die ganze Welt durchdringt, sie weisen also nur auf die in der Welt unendlich zersplitterte göttliche Idee zurück, die zur wahren Einheit mit der Welt zu erheben, zur vollen Durchdringung mit der Wirklichkeit zu bringen, überall von den Bildnerversuchen der Schönheit erstrebt wird. Die Schönheit ist der fliegende Engel der göttlichen Idee, der vorausgesandt ist, um an alle Thüren anzuklopfen, und die Idee einzubürgern in den Hütten und Palästen. Die Schönheit ist selbst dieses Heimathlichwerden der Idee in der Wirklichkeit, sie ist die als Wirklichkeit gestaltete Idee selbst, gestaltet mit dem besonderen Zweck, in die Anschauung zu treten, als höchster Schein der Wirklichkeit. Dieses höchste Scheinen der Wirklichkeit, das Scheinen und Durchleuchtetwerden der Wirklichkeit von der Idee, dieses Scheinen ist das Schöne.

---

### 2. Das Schöne als Idealismus der Unmittelbarkeit.

Die Kunst dieses Schönen, oder die schöne Kunst, besteht dann eben darin, mit ihrer Zauberhand die volle lebendige Wirklichkeit so zu ergreifen, daß dieses hohe Scheinen der Idee an ihr erweckt wird und zu einem

Gebilde der Anschauung an ihr heraustritt, welches das sogenannte Idealisiren der Kunst ist, das ihr allerdings in allen ihren Hervorbringungen eigenthümlich angehören muß.

Dieses Idealisiren der Kunst, wenn es dieses ächte Scheinen der Einheit von Idee und Wirklichkeit ist, wird aber nie ein absichtliches und willkürliches Spiel mit Illusionen sein, woran nur die falsche Kunst zu erkennen wäre. Die Kunst ist allerdings auf diese ewige Täuschung begründet, durch die wir Gebilde als unmittelbar wirklich uns vorstellen sollen, die lediglich in der Idee ihre Wirklichkeit haben, aber diese Kunst des Scheins, welche das Kunstschöne in seiner höchsten Bedeutung ist, hat es eben nur mit dem wahren Schein zu thun, der in alle Ewigkeit Wirklichkeit zu sein verdient, und der mit seinen Illusionen in einem Spiel der Freiheit dasjenige darstellt, was in seinem innersten Grunde eigentlich nur die höchste Nothwendigkeit selber ist.

Der einzige Betrug, der durch das Schöne verübt wird, geschieht daher nur an der endlichen und schlechten Wirklichkeit, der durch diese göttliche Täuschung zugemuthet wird, ihre Zerfallenheit und Zerfahrenheit aufzugeben, und sich zusammenzufügen aus dem ewigen Gedanken heraus zu einem Lebensorganismus, in dem

Alles von der Nothwendigkeit der Idee glänzend erschimmert. Die einzige wahrhafte Illusion des Schönen ist das Ideal selbst oder dieses als Form festgehaltene Scheinen der Idee in der Wirklichkeit.

Dies Ideal ist in der Kunst als ein Existirendes vorhanden, und der höchste Zweck der Kunst ist eben der, durch ihre Mittel dem Ideal die Form eines Existirenden zu geben.

Das Kunstschöne hat die höchste Aufgabe, es zum Existirenden zu bringen, und dasselbe durch sich darzustellen, während das philosophische Bestreben des menschlichen Geistes bisher vorzugsweise die entgegengesetzte Aufgabe verfolgt hat, das Existirende aufzulösen, und erst durch diese dialektische Auflösung, welches das Begreifen ist, die Einheit des Existirenden als Begriff nachzuweisen.

So fallen diese beiden Welten, die künstlerische und die philosophische, gewissermaßen als die beiden entgegengesetzten Pole des Menschengeistes auseinander, indem das Philosophische als das Warum, das Aesthetische als das Wie des Lebens erscheint. Die ideale Einheit des Existirenden, welche in der Kunst als die Erscheinung, als das Schöne heraustritt, sie wird in der Philosophie als der Begriff gewußt, aber dieser Begriff, ehe er zu sich selbst gelangt ist, hat

sich mit dem ganzen Reich der Erscheinung erst überwerfen müssen, er hat wie ein Nachtgespenst das volle heiße Leben in seinen Armen erdrücken müssen, und dies Vergehen der Gestalt in den Begriff hinein sollte dann als das wahre Leben zurückbleiben!

Die Philosophie hat es mit der Absolutheit des Geistes zu thun, in welcher alle Wirklichkeit aufgeht. Das Schöne dagegen, die Kunst des Schönen, hat es mit der Absolutheit der Form zu thun, in welcher alle Idee aufgeht, aber so, daß sie darin zur Erscheinung kommt. Denn das ist eben das Schöne, daß die Idee in die Erscheinung tritt, aber nicht die Erscheinung zerfrißt, wie es bis jetzt vorzugsweise der Philosophie Werk gewesen. Das Schöne, als diese absolute Form der Wirklichkeit, wird aber darin zum eigentlichen Idealismus der Unmittelbarkeit, und wir haben in diesem Sinne das Schöne vorzugsweise als den Idealismus der Unmittelbarkeit zu bestimmen.

---

### 3. Die Idee der Unmittelbarkeit in der Philosophie.

Wir haben dabei jetzt zunächst auf den höheren Begriff von der Unmittelbarkeit zurückzugehen, der

durch die Einflüsse der Hegel'schen Philosophie eine Zeitlang verdunkelt schien. Ein Grundirrthum dieser Philosophie hatte sich darin ausgesprochen, das Unmittelbare als etwas Schlechtes, das durchaus aufgehoben werden müsse, anzusehen, und es mit dem Endlichen selbst zu verwechseln, indem, nach diesem System, das Wahrhafte und das Unendliche nur das Vermittelte, oder der Begriff selber, sein könne. Hierin liegt der eigentliche giftige Krebsschaden der Hegel'schen Philosophie, in diesem großartig vermessenen, aber auch wieder alle Lebenskräfte fesselnden Unternehmen, ausschließlich in diesem Vermittelungsprozeß des Gedankens die wahre Wirklichkeit aufbauen zu wollen. Dieser verwegene Griff in die Schöpfung hinein, so titanenhaft er sich auch zunächst anschaute, beruhigte sich doch bei Hegel auch wieder in dem Frieden einer dialektischen Begriffsbestimmung, die wie nasser Flugsand sich von dem hohen Meer der Wirklichkeit abgesetzt hatte, und auf deren ödem Strande sich sonst ein Titane mit wirklicher Lebenskraft nicht so leicht zufriedengegeben haben würde.

Sowie aber bei Hegel das vermittelte Leben genuß- und gestaltlos in Logik aufgeht, so würde auch die vermittelte Kunst am besten nichts als Hegel'sche Logik werden. Aber bei Hegel ist es nicht der ab-

solute Geist, welcher durch die Kunst in das Bewußtsein tritt, (schon nach §. 557 der Hegel'schen Encyclopädie) sondern das Schöne ist die Einheit der Natur und des Geistes, aber die unmittelbare Einheit, das heißt bei Hegel: nicht die geistige Einheit, also (wie er dort sagt) „nicht die, in welcher das Natürliche nur als Ideelles, Aufgehobenes gesetzt und der Inhalt in geistiger, wahrhafter Beziehung auf sich selbst wäre." Die „sinnliche Aeußerlichkeit" an dem Schönen ist zugleich seine Inhaltsbestimmtheit, es ist ein bloßes Zeichen der Idee; oder wie er dies in seinen Vorlesungen über die Aesthetik weiter ausgeführt hat, er erblickt in der Gestalt der Schönheit nur die natürliche Unmittelbarkeit als ein bloßes Zeichen des Gedankens, freilich, wie er hinzusetzt, von ihrer Zufälligkeit befreit, und zum Ausdruck des Gedankens so durch ihn selbst verklärt, daß die Gestalt sonst nichts Andres an ihr zeigt: was bei Hegel die Gestalt der Schönheit ist. Da aber bei der Schönheit, wie es Hegel ausdrückt, „Inhalt des Gedankens ebenso wie der Stoff, den er zu seiner Einbildung gebraucht, von der verschiedensten Art sein kann" so ist ihm der Inhalt der Schönheit doch am Ende nur ein zufälliger, und die Gestalt der Schönheit ist ihm nur eine endliche Gestalt, endlich um jener

ihrer Unmittelbarkeit willen, worin das Wissen nur Anschauen und bildliches Vorstellen ist, endlich insofern, „als das Sein ein unmittelbares und damit ein äußerlicher Stoff ist, und weil damit der Inhalt nur ein besonderer Volksgeist sei.“

Hegel's Verhältniß zur Bestimmung der Kunst charakterisirte sich ferner dadurch, das er das Subjective im Kunstwerk nur als diejenige schlechte Besonderheit bezeichnete, durch deren Beimischung der Gehalt des inwohnenden Geistes sich beflecke. So erscheint ihm denn auch die Begeisterung nur als ein unfreies Pathos, weil eben das künstlerische Produciren nur die Form der natürlichen Unmittelbarkeit hat, als ob der Dichter und Künstler eine solche schwitzende Pythia auf dem Dreifuß wäre, die nur als ein Werkzeug des Gottes empfängt, aber nicht mit freiem Bewußtsein schafft.

Ehe wir jedoch zu unserm eigentlichen Zweck vorschreiten, das Wesen des Schönen und der Kunst als diesen durchaus inhaltsvollen Idealismus der Unmittelbarkeit näher zu bestimmen, wollen wir noch die Auseinandersetzungen der Schelling'schen Philosophie über das Schöne hinzunehmen.

Wissenschaft, Religion und Kunst werden in der ersten Schelling'schen Philosophie als die drei Emana-

tionen des Absoluten auf der Seite der Idealität, sowie Schwere, Licht und Organismus auf der gegenüberstehenden Seite der Realität, hingestellt. Die Schönheit ist ihm jedoch die endliche Darstellung des Unendlichen, und diese Darstellung geschieht durch die Kunst, welche die Offenbarung Gottes im menschlichen Geiste ist.

In seinem „System des transcendentalen Idealismus" hat Schelling seine nähern Deductionen des Kunstproducts gegeben. Das Kunstproduct ist bei ihm die Identität des Bewußten und Bewußtlosen im Ich, und zugleich Bewußtsein dieser Identität, wodurch das Product einer solchen Anschauung einerseits an das Naturproduct und andererseits an das Freiheitsproduct gränzt, was allerdings die tiefste Einsicht in das Hervorbringen künstlerischer Productionen verräth. Die Befriedigung dieses Widerspruchs der bewußten und unbewußten Thätigkeit wird jedoch im vollendeten Kunstproduct zugleich erreicht. Das aber, was diese Harmonie hervorbringt, ist nichts Anderes als das Absolute, welches den allgemeinen Grund der prästabilirten Harmonie zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen enthält. So wird die Kunst auch von dieser Seite, wo die offenbarende Thätigkeit des Genies gemeint ist, an das Absolute hinan-

geschoben, und die naheliegende Vermischung des Philosophischen und des Schönen verwirrt das Kunstgebiet.

Schelling trug sich damals mit einer überschwänglichen Verherrlichung der Kunst, wonach diese, als die höchste Offenbarung des Absoluten, gewissermaßen als ein Endziel hingestellt werden sollte, in das sich zuletzt auch die Philosophie, und zwar, womit Schelling schon damals umging, durch Vermittelung der Mythologie hineinbilden müsse. In seinen „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums" lenkt er dagegen bereits ein zu begränzteren und gemessenеren Bestimmungen über die Kunst. Im Ganzen aber haben Schellings Kunstansichten immer einen gewissen ästhetischen Mysticismus in Deutschland aufgeregt, der sich weder für Erkennen noch Hervorbringen ächter Kunst förderlich erweisen konnte, auf der andern Seite tritt das Schöne, als eine Emanation Gottes, auch wieder, wie bei Plato, in die Sphäre des Guten und Wahren hinüber und fällt somit mit dem Ethischen zusammen, ohne daß es aus jener in eigenthümlicher Selbständigkeit zu fassenden Richtung des menschlichen Geistes, welche in demselben kunstschöpferisch wird, abgeleitet und begründet würde. Sodann hat auch die Schelling'sche Philosophie keine einzige Aesthetik erzeugt, welche sich irgend ein Ansehen in der Literatur erworben,

von Einfluß auf Bildung und Läuterung des nationalen Geschmacks gewesen, auf die ästhetische Erziehung des Genies gewirkt, das Verständniß der productiven Kunst selbst zu erweitern und zu erhöhen vermocht, und zu dem Rang eines gesetzgebenden und allgemein anerkannten Systems sich aufgeschwungen hätte.

Dennoch kann Schelling das Verdienst nicht abgesprochen werden, manchen trefflichen Kopf unter seinen Anhängern für eine geistvollere wissenschaftliche Behandlung der Aesthetik gebildet zu haben. Hier ist vor allem Solger zu nennen, der, wenn er sich auch in manchem Betracht gegen die Schellingsche Philosophie eigenthümlich zu stellen versucht hat, — und es ist hier nicht der Ort, seinen etwas ungewissen Standpunkt in der Philosophie zu erörtern — doch auf Schellings Ansichten, von denen er seinen Anstoß erhalten, zurückzuführen ist. Denn wenn sich z. B. in Solgers Erwin aus dem ziemlich unerquicklichen dialektischen Gewinde über die Begriffsbestimmungen des Schönen endlich Das als Positives herauszustellen scheint: „Vollständige Durchdringung des Begriffs und der Erscheinung, welche selbst erscheint, ist die Schönheit;“ so ist dies doch in der That nichts als eine bestimmtere Begründung jener

Schelling'schen Definition, wonach die Schönheit als die endliche Darstellung des Unendlichen gewußt wird.

---

#### 4. Nähere Bestimmungen der Idee der Unmittelbarkeit.

Ich hatte in der Bestimmung dessen, was schön sei, das Schöne als den Idealismus der Unmittelbarkeit bezeichnet, und die Kunst als das Schöpfungsvermögen, das Dasein der unmittelbaren Wirklichkeit der Idee vor die Anschauung hinzuzaubern. Wir hatten dabei auf die Idee von der Unmittelbarkeit selbst zurückzugehen, und dieselbe in ihrer höheren Bedeutung aufzufassen gesucht, gegenüber der Hegel'schen Philosophie, in welcher das Unmittelbare mit dem schlechten Endlichen verwechselt und mit ihm zugleich verworfen worden ist. Die Idee der Unmittelbarkeit haben wir jetzt noch näher zu bestimmen, und darin zunächst die wahre Blüthe und Frucht des Lebens selbst zu erkennen, ja die eigentlich göttliche Bildungsgeschichte der Wirklichkeit.

Das unmittelbare Leben ist nicht das endliche Leben, sondern es ist das sich vollbringende göttliche Leben der Wirklichkeit, es ist die ächte unversiegliche Quelle der Thaten und Begebenheiten, die Unmittelbarkeit ist die That der Gottheit selbst, die That ihrer

Verwirklichung. Es ist für alle Kunst und für die Künstler eine Lebensfrage, daß ihnen die Idee der Unmittelbarkeit gerettet bleibe als etwas Substantielles und die göttliche Wesenheit in sich Befassendes. Nicht minder aber ist es für alle unsere heutigen historischen und individuellen Entwickelungen der eigentliche Wendepunkt und das entscheidende Moment, die wahre und höchste Bedeutung des unmittelbaren Lebens erkannt zu haben.

Wie man nichts Ausreichendes über die Kunst wird bestimmen können, wenn man nicht in einer Wissenschaft derselben die Idee der Unmittelbarkeit wahrhaft begründet hat, woran es bisher noch allen Kunstphilosophieen und Kunstlehren ganz und gar gemangelt, so können auch die Gestaltungen im Staat und die Entwickelungen im Geiste nur erst auf der wahrhaft erkannten Idee der Unmittelbarkeit zu ihrem Heile ruhen. Es ist die große Aufgabe unserer Zeit, die Philosophie der Unmittelbarkeit zu finden, und darin die ächte Philosophie der That in das unentschlossene und schwankende Herz der heutigen Menschheit zu pflanzen. Wir betreten die ersten Wege dazu auf der Seite der Kunst, von der die Menschheit überhaupt in ihren ersten geistigen Entwickelungen ausgegangen, und die in ihren Gestaltungsversuchen

des Göttlichen und Menschlichen älter ist als alle Erkenntnißversuche oder Systeme. Wir haben dabei wenigstens die Gewißheit, einen ursprünglichen Weg, den der menschliche Geist schon immer als den seinigen anerkannt hat, zu nehmen, und wir dürfen gerade auf diesem Wege hoffen, in dies göttliche Geheimniß des unmittelbaren Lebens einzutreten, indem wir in dem Schönen, als diesem aus dem schaffenden Selbstbewußtsein heraustretenden Idealismus der Unmittelbarkeit, die lebendige Wirklichkeit der Idee, den eigentlichen Organismus des Lebens, die unmittelbare Einheit von Idee und Wirklichkeit, anzuschauen haben.

Denn fragend, was das Schöne sei, müssen wir zugleich fragen, was das Leben sei, und der Begriff des Lebens ist es, den wir zu erkennen haben werden, um den Begriff des Schönen in uns zu vollenden. Schiller, in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts, im fünfundzwanzigsten Brief, macht schon die vortreffliche Bemerkung, daß die Schönheit zugleich unser Zustand und unsere That ist, und er drückt darin sehr bedeutungsvoll jene Einheit des Endlichen und Unendlichen aus, wie sie als wirkende Lebenskraft in der Schönheit sich mächtig zeigt. Er knüpft daran schon die durchaus hieher gehörige Bemerkung, daß der Mensch der Materie nicht zu entfliehen brauche,

um Geist zu sein. Dieser Standpunkt bezeichnet überhaupt den Fortschritt, den wir Schiller der Philosophie seiner Zeit gegenüber zuerkennen müssen, indem er in seinen Untersuchungen über das Schöne auf die bewegenden Lebensmächte im Innern des menschlichen Geistes selbst zurückging, und wenn er auch selbst als Dichter und Denker in transcendentalen Vorstellungen befangen blieb, so ahnte er doch bereits, wenigstens als Aesthetiker, jene göttliche Einheit und Immanenz des unmittelbaren Lebens, in der die eigentliche Bedeutung und Wahrheit des Daseins beruht. Hegel's Vorliebe für Schiller, die sich bei mehreren Gelegenheiten in seiner Aesthetik aussprach, und die sich um so bemerklicher machte, weil der Aesthetiker Hegel sonst sehr spröde war in der Anerkennung einzelner deutscher Dichter, er, der an Göthe eigentlich nur die lyrischen Gedichte gelten ließ, an Jean Paul nichts als das Element der Trivialität selbst erblickte, und in Heinrich von Kleist lediglich ein verkümmertes Individuum sah, diese Vorliebe hatte keineswegs bloß ihren Grund darin, weil in Schiller sich doch dieser Respect vor dem philosophischen Gedanken und diese Zugehörigkeit zu demselben an den Tag gelegt hatte, sondern weil in Schiller schon, auf seinem Durchgange durch die Kant'sche Philosophie, und durch die Ergänzung,

welche er dieser letzteren in der Anerkennung einer ästhetischen Einheit des Endlichen und Unendlichen gab, weil sich dadurch in Schiller bereits eine Ahnung jener Ineinssetzung von Idee und Wirklichkeit an den Tag legte, die später in dem Hegel'schen Systeme ihre logische Methode fand.

Wenn aber Schiller in dieser Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen, oder des Geistigen und Natürlichen, das Schöne und darin zugleich das wahrhaft Wirkliche erkannte, so war dies Schöne doch gewissermaßen nur die fliegende Schiffsbrücke, welche er in dem Drang dieser Zerfallenheit zwischen Ideal und Leben von einem Ende zum andern leuchtend ausgebreitet hatte, oder es flatterte durch die Stürme des Geistes und der Zeit, die beständig um des edelen Dichters Haupt schlugen, wie eine Nothflagge empor, die sich in gewaltigen Bewegungen gen Himmel streckte. Das Schöne war in Schiller nur noch ein Kampf, ein Kampf um die freie und gotterfüllte Wirklichkeit, und dies bezeichnet den ganzen Charakter seiner Poesie selbst als diese Poesie der Anstrengung und der ringenden Schönheit. Das Schöne ist ihm noch nicht dieses unendliche Wesen der Unmittelbarkeit selbst, das in sich selbst die wahre Versöhnung mit der Wirklichkeit erreicht hat, indem es der Idealismus derselben, das

heißt, die Erscheinung der Einheit ihrer geistigen und realen Elemente ist. Dasselbe müssen wir nun in weiterer Beziehung auch von der Hegel'schen Philosophie bekennen, daß sie in ihrem Drang, die wahre vernünftige Wirklichkeit und verwirklichte Vernunft darzustellen, dieses System des ringenden Begriffs geworden, sowie die Schiller'sche Poesie eine Poesie der ringenden Schönheit. Es ist merkwürdig, diese beiden Stamm- und Geistesverwandten, Schiller und Hegel, welche uns die Bedeutung des schwäbischen Volksstammes für die Speculation auf zwei entgegengesetzten Seiten in Deutschland bethätigen, darin zusammentreffen zu sehen, daß sie Beide, der Dichter wie der Philosoph, auf die erfüllte Wirklichkeit als ihr Ideal sich richteten. Der Hegel'sche Satz von der Wirklichkeit des Vernünftigen und von der Vernünftigkeit des Wirklichen findet sich in Schiller's philosophisch-ästhetischen Schriften mehrfach angedeutet. Bei Hegel aber wurde diese erfüllte Wirklichkeit zunächst, in dieser logischen Vermitteltheit, zum Begriffe.

Die Vermitteltheit ist aber nicht das wahre Dasein der Wirklichkeit, sondern es ist dann ein Trennungsprozeß, eine dialektische Scheidung in sie eingetreten, diese Vermittelung ist bloß eine Krisis der

Wirklichkeit, die als solche keinen dauernden Lebenszustand abzugeben vermag. Die ächte Vermittelung muß aber immer wieder zur Unmittelbarkeit übergehen, sie darf nicht als ein logisches Moment abgeschlossen für sich etwas bedeuten wollen, sondern sie kann sich immer nur als ein neues Lebensmoment in die fortschreitende Geschichte der Wirklichkeit hineinbilden. Und das ist die wahrhafte Unmittelbarkeit, welche das Moment der Vermittelung in sich trägt, dasselbe aber schon wieder zum Leben überwunden hat.

Das unmittelbare Leben der Völker ist daher weder ihre endliche Wirklichkeit, noch ihr Naturzustand, aus dem sie herausgedrängt worden durch die Entwickelung der Geschichte, sondern es ist die sich fortgestaltende wahre Lebenskraft selbst, die sich unaufhörlich dadurch zum Bewußtsein bringt, daß sie sich gestaltet, es ist das ächt menschliche und geschichtliche Leben, das sich ganz und gar hat, indem es sich in die Zukunft hinein entwickelt. Jede gewaltsame und durch Umwälzungen erworbene Erkenntniß wieder unmittelbar zu machen, d. h. sie hineinzugestalten in den Lebensprozeß der Wirklichkeit, dies ist der eigentliche Bewegungspunkt jeder Zeit, auf dem sich ihr Schicksal entscheidet.

Auf verschiedene Arten können die Völker solche

Vermittelungen erfahren, aus denen sie jedesmal, mit Bethätigung aller ihrer historischen Kraft, ihre Unmittelbarkeit wiederherzustellen suchen werden. Die Vermittelung durch die Philosophie haben wir schon im Allgemeinen betrachtet, und die Geschichte der sich abwechselnden und verdrängenden Systeme liefert gerade den nachdrücklichsten Beweis, daß jedes System der Erkenntniß immer wieder von dem unmittelbaren Leben weggezehrt wird und darin seinen Untergang zu finden bestimmt ist, indem es sich in das Fleisch und Blut derselben, in eine hinwandelnde Thatsache, umbilden muß. Das Höchste, was eine Philosophie zuletzt werden kann, ist doch nur wieder das gestaltete Leben selbst, die Unmittelbarkeit, und darum blühen alle philosophischen Systeme so rasch wieder ab, und müssen so rasch vergehen, weil jede menschliche Erkenntniß doch zuletzt wieder in Stoff sich verwandeln muß, in den Stoff der in göttlicher Macht dahinwandelnden Wirklichkeit. Kantische Vorstellungen und Unterscheidungen des Bewußtseins hörte man zuletzt auf jedem Markt, auf allen Straßen angewandt, der kategorische Imperativ ging in jede gute Polizei-Ordnung über, und damit hatte das System selbst seinen Tribut an die Zeitlichkeit errichtet. Dagegen ist die Einheit von Denken und Sein, der immanente Gott der neuesten

Philosophen noch bis auf diese Stunde polizeiwidrig geblieben. Wenn es aber Hegel als etwas Beschränkendes an der Kunst erkennt, daß nur ein besonderer Volksgeist in ihr zur Erscheinung komme, so ist doch auch von der Philosophie zu sagen, daß noch kein System derselben über die Schranken seines Volksgeistes und seiner Zeit wirklich hinausgekommen, aber wir haben darin eben die weltgeschichtliche Bedeutung jedes ächten philosophischen Systems zu erkennen, daß es jedesmal den eigensten Bildungsinteressen seiner Nation angehört.

Eine andere Vermittelung des Völkerlebens kann durch Revolutionen geschehen, und die Revolution, je berechtigter sie ist, hat dann um so mehr, gleichwie der dialektische Begriff in der Philosophie, nur die Bestimmung, in eine höhere Unmittelbarkeit wieder hinüberzuführen, in welcher der Erwerb aller Kämpfe wieder unmittelbar geworden, d. h. in eine als ruhiges Lebensgesetz wirkende Thatsache übergegangen ist.

In allen wirklich gesunden Lebenszuständen erweist sich daher die Unmittelbarkeit als das waltende göttliche Lebensgesetz, das seine Befriedigung findet in der That, und zu sich selbst gekommen ist in der Gestalt. Das Schöne ist die Unendlichkeit dieser Unmittelbarkeit, und nicht blos die Einheit des Bewußten und Bewußt-

losen im Kunstobject, wie es Schelling in seiner Definition genannt hat. Denn das absolut Unmittelbare, das in der Schönheit und in der Kunst zur Erscheinung kommt, hat auch stoffartig gar nichts Bewußtloses mehr an sich, sondern es ist das gestaltete Bild jener göttlichen Lebenseinheit selbst, in welcher das Bewußtsein als die treibende Lebenskraft in der Wirklichkeit selbst gesehen wird.

Gott selbst ist am meisten zu erkennen, indem er als das Unmittelbare gedacht wird, das heißt, als das sich ewig selbst Vollbringende, in dem alle Einheit von Geist und Materie, die Einheit als Thatsache, von Anfang her gegeben liegt. Das Schöne verdient daher gerade in dieser seiner Bedeutung als Idealismus der Unmittelbarkeit den Namen des Göttlichen, den man ihm von jeher beigelegt hat, und womit man es als einen Ausfluß der Gottheit selbst hat bezeichnen wollen. Das Ideal ist allerdings das Absolute, aber nicht das begriffsmäßig Absolute, welches gar keine Existenz hat, sondern das Absolute erschienen als das Unmittelbare, welches existirt. Das Ideal, welches wir heutzutage suchen und wollen, es muß ein existirendes sein, und kein anderes kann und darf uns mehr in allen unsern Zuständen befriedigen.

Das höchste Heraustreten der Schönheit an einem

Menschen, das uns am meisten entzückt, wird immer jene seine unendliche Unmittelbarkeit sein, jenes unendliche Menschsein in ihm, das seine Absolutheit durch Augen, Züge, Gesicht und Bewegung in die unmittelbare Erscheinung hinaustreten läßt. Wir sind schon früher zu der Bemerkung gelangt, daß der wahre Begriff der Schönheit zugleich der wahre Begriff des Lebens ist. Wenn wir aber den Begriff des Lebens vorzugsweise dahin bestimmen wollen, daß er das organisch gewordene richtige Verhältniß von freier Bewegung und nothwendigem Gesetz ist, so tritt uns darin zugleich jener siegreiche Organismus der Schönheit entgegen, der das Räthsel dieses Einsseins von Geist und Materie in sich gelöst hat. Wie aber die fortschreitende und höhere Naturwissenschaft da Leben aufgefunden hat, wo man früher nur todte und unbewegte Massen gesehen, wie in der wunderbaren Welt der Infusorien, so wird man auch überall Schönheit finden, wo man sie sonst in der Welt nicht gesehen, wenn man das höhere Leben der Unmittelbarkeit immer mehr in seine Erkenntniß aufgenommen. Und eine auf diese Idee der Unmittelbarkeit begründete Kunst und Kunstbetrachtung wird daher Vieles dem Gebiet des Schönen zurechnen müssen, was sonst von demselben am liebsten ausgeschlossen wurde, und sie

wird namentlich auch das Häßliche und die Sünde selbst als einen eigenthümlichen Gegenstand der schönen Kunst zu erkennen haben, wovon uns später an dem geeigneten Orte zu sprechen obliegen wird.

Die Ansicht von dem höheren Leben der Unmittelbarkeit wurde eigentlich schon durch die Naturphilosophie und zuerst durch dieselbe in Deutschland erweckt. In der Schelling'schen Naturphilosophie war die Einheit von Natur und Geist das Grundprinzip geworden, und daraus hatte sich der eigenthümliche Satz ergeben: daß die Natur „nichts Anderes sei als der sichtbare Geist!“ Indem der Natur unbedingte Realität, wahres Sein und absolute Thätigkeit zuerkannt wurde, ward darin die erste Stufe zu der großen Vermittelung der gesammten Wirklichkeit, um die es sich handelt, aufgestellt. Das Gesetz des Geistes sollte das Gesetz der Natur sein. Es sollte also nicht mehr zwei Gesetze in der Welt geben, in welcher Zweiheit der tiefste Bruch des Lebens, die Unfreiheit und die Häßlichkeit sich begründet hatte, sondern nur Ein Gesetz, in dem sich die ganze Welt zusammengefügt, und darin ihre Freiheit, ihr Glück und ihre Schönheit wiedergefunden.

Das Ideal des Schönen haben wir also gefunden in der Unmittelbarkeit, welche die Vermittelung des

Gedankens in sich trägt, dieselbe aber wieder zum Leben und zur Gestalt überwunden hat.

Der größte Gedanke unserer Zeit ist der, daß die innere Welt auch die äußere werden soll, und dies ist das Lebensgesetz aller ihrer heutigen Entwickelungen, das uns als ein nothwendiges Gesetz des menschlichen Geistes überhaupt, als seine ursprünglichste Bestimmung, gerade in dem Wesen der Schönheit entgegentritt. Will unsere Zeit die innere Welt aus ihrer jahrhunderte-langen Haft und Verschlossenheit befreien, will die innere Welt aus dem Geheimniß ihrer Gedanken endlich eine Gestalt und eine Wirklichkeit machen, so hat sie sich auch damit dem Gesetz der Schönheit überliefert, in deren höherer Unmittelbarkeit das Innere zugleich Aeußeres geworden ist.

Es wird aber in der Einheit, welche das Schöne darstellt, noch ein gegensätzliches Verhältniß zwischen Gedanke und Form übrig bleiben können, eine Gegensätzlichkeit zwischen Idee und Bild, die der besonderen Kunst der Darstellung des Schönen angehört, und welche hier noch näher zu bezeichnen ist. Michael Angelo malte in der Leidensgeschichte, die sich auf der Galerie zu Florenz befindet, die heilige Jungfrau, wie sie im Angesicht ihres gekreuzigten Sohnes, vor dem sie steht, ganz ohne alle äußere Zeichen des Schmerzes

sich darstellt. Er hat seiner Madonna keinen Zug des Leides, keine schmerzhafte Bewegung, keine Spur einer geweinten Thräne gegeben, und eben in dieser Schmerzlosigkeit hat er die wahre göttliche Größe des Schmerzes in ihr auszudrücken verstanden, er hat die ganze Unendlichkeit des Schmerzes gemalt, indem er ihr den endlichen Ausdruck desselben geweigert hat. In dieser großen Darstellung hat Michael Angelo die Gegensätzlichkeit zwischen Idee und Bild, die wir als ein besonderes Moment der Schönheit noch erkennen müssen, zur höchsten Wirkung benutzt, und er hat in dieser Gegensätzlichkeit zugleich die wahrhafte Einheit seines Gegenstandes, welche die aller endlichen Trauer überlegene Unendlichkeit des Schmerzes ist, ausgedrückt.

---

### 5. Das Schöne als das Charakteristische.

Man hat das Schöne auch als das Charakteristische zu bestimmen gesucht, und diese Meinung, die durch einen unserer bedeutendsten Kunstkenner, Hirt, am entschiedensten entwickelt worden, hat ihre große Bedeutung für sich. Auch Schelling hat sich, in seiner Abhandlung über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur, dieser Ansicht angeschlossen, daß das Schöne das Charakteristische sei. Das Charakteristische

kann aber in seiner eigensten Bedeutung nur das wahrhaft Idealische der Unmittelbarkeit selbst sein, indem die ideale Erscheinung des unmittelbaren Lebens, wie sie vorzugsweise in dem Schönen und der Kunst sich darstellt, zugleich immer die wahrhaft charakteristische Form desselben sein muß, und somit geht der Begriff des Charakteristischen schon in dem höheren Begriff des Idealen auf.

Denn nicht die kleinen endlichen Lebenszeichen des Organismus sind es, welche das Charakteristische desselben ausmachen, und die berühmten Portraits von Balthasar Denner, der in der peinlichsten Nachpinselung jedes Barthaars, jeder Runzel und Warze des Gesichts die höchste Aufgabe seiner Kunst erstrebte, sind doch, bei aller Vortrefflichkeit ihrer technischen Ausführung, nur als eine Curiosität in der Geschichte der Kunst zu schätzen, weil sie ganz und gar aus aller Idealität der Kunst herausgefallen sind. Dagegen wird von einem alten Maler, der einen einäugigen König von Macedonien zu malen gehabt, erzählt, er habe dies so angefangen, daß er den König im Profil gemalt, und zwar von der Seite, wo er es nur mit einem gesunden und wohlgebildeten Auge zu thun hatte. Dies ist ein Beispiel des falschen Idealisirens der Darstellung, in welcher der ideale Schein, den

der Künstler erwecken soll, nur als eine listige Schmeichelei auftritt.

Man muß hier sagen, daß der Maler durchaus eines Künstlers unwürdig gehandelt habe, aber er hatte auch nicht einmal wie ein geschickter Hofmann sich benommen, da jede absichtliche Schmeichelei, die durch sich selbst schon ihre innere Unwahrheit aufdecken muß, für unanständig und beleidigend gelten muß. Der Künstler ist hier nur wie ein serviler Zeitungsschreiber verfahren, wie ein Moniteur oder ein Staatszeitungsschreiber, der die Handlungen der Regierung immer nur von der einen Seite darstellt, wo sie gerade den besten Eindruck machen können. Dieser absichtliche Mechanismus der einen Seite ist aber gerade das Unkünstlerische, das seine Wirkung jedesmal verfehlen muß, weil dadurch von der andern verdeckten Seite nur um so greller ausgesagt wird, daß sie sich der Harmonie des Bildes nicht habe fügen wollen. Jener Kunstgriff des Malers war aber nicht geschickter, als wenn er seinem einäugigen König zwei gesunde Augen gemalt hätte, was dieselbe Unangemessenheit der Schmeichelei gewesen wäre. Seine, eines Künstlers einzig und allein würdige Aufgabe wäre aber die gewesen, der Mangelhaftigkeit seines Gegenstandes gewissermaßen Trotz zu bieten durch eine erhöhte An-

strengung, um in der Unmittelbarkeit des ihm vorliegenden Lebens, wie es ist, den Idealismus der Kunst zu erwecken. Er hätte auch in dem einäugigen König, wie er sich im unmittelbaren Leben darstellt, den wahren und ganzen König, das ideale königliche Lebensbild, dem kein endlicher Widerspruch etwas anzuhaben vermag, müssen hervorzaubern können, oder wenn der einäugige König zugleich als König einäugig war, so durfte er als guter und ehrlicher Künstler das Portrait nicht übernehmen. Portraits müssen schmeicheln, aber sie dürfen nicht dadurch schön machen, daß sie die Unmittelbarkeit corrigiren wollen durch Handstreiche der Kunst. Sie dürfen nur durch das schön machen, was das Schöne an sich ist, durch den eigenthümlichen Idealismus jedes unmittelbaren Lebens, der nichts ist als die höhere ganze Wahrheit jeder einzelnen Wirklichkeit.

So hat denn Alles den Beruf schön zu werden an dieser heiligen Quelle der wahren Unmittelbarkeit, deren Wasser das Wasser des göttlichen Lebens ist, der wahre Teich Bethesda, durch den die Lahmen unserer Zeit wieder gehend, und die Blinden sehend werden sollen. In diesen frischen Quell der Unmittelbarkeit, der allein zur ächten That des Daseins stärken kann, muß die heutige, in Wissen und Glauben, in

Erkennen und Handeln getrennte und gespaltene Menschheit wieder hinabsteigen, um daraus hervorzugehen als eine neue, ganze und zusammengefügte Menschheit, gesund an Leib und Gliedern, gesund am Herzen und am Geist, In diesen Quell der Unmittelbarkeit, an dessen Ufern Maja spielt, welche die ewige Lust Gottes ist, die Welt zu schaffen, in diesen Quell muß die Menschheit hinabstürzen all ihr schweres und großes Wissen; all die Colosse ihrer Gelehrsamkeit, die Ruinen ihrer Systeme, das sauere Gepäck ihrer Traditionen, muß sie dort versenken, um, durchflossen von der Fülle des unmittelbaren Lebens, darin die Kraft der Geschichte und die Gestalt der Wirklichkeit wiederzufinden!

---

### 6. Der Genius.

Um das höhere Leben der Unmittelbarkeit zur Anschauung zu bringen und als gestaltete Form festhalten zu können, dazu bedarf es einer Kraft, die wir als eine eigenthümliche erkennen müssen, der Kraft des Genius.

Man hat den producirenden Geist vorzugsweise als den Genius bezeichuet, aber dieser Genius ist nichts Anderes, als die wahre menschliche Individualität, die sich in der höchsten Kraft ihrer Entwickelung

erfaßt hat, und in diese göttliche Freiheit des Sich-selbstbewegens entlassen, schaffend geworden ist. Und dies ist dann allerdings das Göttliche im Genius, daß in ihm die Individualität, indem sie schaffend sich selbst darstellt, zugleich damit ein Anderes schafft, welches sie nicht ist, eine ihr gegenüberstehende freie Wirklichkeit, in der sie doch wieder nur sich selbst geschaffen.

Diese Wirklichkeit, welche die schaffende Individualität hervorbringt, mag nun Kunstwerk, Wissenschaft oder auch nur das sittlich schöne praktische Leben selbst sein, sie erscheint immer als die Produktion des Genius in jenem höchsten menschlichen Sinne, in dem sie die wahrhafte Entwickelung der Individualität selbst ist.

Man hat sich eine Zeitlang sehr viel Sorgen darum gemacht, was denn eigentlich das Genie sei, und Sulzer versichert uns in seiner Theorie der schönen Künste noch ganz treuherzig, daß ein großer Kopf und ein Mann von Genie für gleichbedeutend gehalten werden können. Wie Sulzer den großen Kopf, so haben wiederum Andere, besonders in neuester Zeit, das große Maul für das wahre Kennzeichen des Genius erachtet, wobei wir wieder in die Verlegenheit gesetzt wären zu bestimmen, was denn eigentlich ein so großes Organ zu bedeuten haben könne, welche

Untersuchung uns aber leicht in sehr schlechte Regionen der Zeit hinunterführen könnte.

Das wahre Genie ist aber der Genius, der aus der Tiefe des menschlichen Selbstbewußtseins heraufsteigt, es ist jener Meister der Wirklichkeit, jener machtbegabte Zauberer, der des Ideals, das heißt: der Einheit von Idee und Form, von Bild und Gedanke, in sich mächtig geworden ist, der Genius ist der der Gestalt Mächtige, der den Zauber versteht, aus der Durchdringung der Idee mit der Wirklichkeit die Gestalt zu erwecken. Indem der Genius als dieser Eroberer, Beherrscher und Gestalter der wahren Wirklichkeit erscheint, macht er dadurch nur in einfachster Ausübung seine Rechte an ihr geltend.

Es kommt hier auf das schöpferische Moment an, das im menschlichen Selbstbewußtsein ursprünglich vorhanden ist, indem in dem Drang des Menschen, sich seiner selbst bewußt zu werden, zugleich der ächte menschliche Schöpfertrieb liegt, sich selbst in die Welt hineinzubilden, und dann wieder aus sich heraus die Welt zu schaffen.

Die höchste Vollendung dieses Selbstbewußtseins erscheint im Genius, und was in Allen lebt als Drang, als Reiz, als unbestimmte Ahnung, das ist in dem Genius zu der Kraft geworden, in die Erfüllung zu treten, und dadurch für Alle zu handeln.

Die That des Genius ist die That für Alle, in ihm sollen alle Andern zugleich in ihrer höchsten Wesenheit vertreten und dadurch selig gemacht werden können, und dies ist das Hohepriesterthum des Genius, das in allen Zeiten und unter allen Völkern anerkannt worden.

In dieser Eigenschaft ist der Genius aber nichts als die höchste Potenz der menschlichen Persönlichkeit, derjenige Lebenspunkt des Selbstbewußtseins, auf dem dasselbe in seinen tiefsten menschlichen Gründen sich erfaßt und sich ausdehnt in seine höchsten Dimensionen hinein, indem es dadurch dieses Sichselbsterkennen steigert zu einem Schöpfungsact, in dem die ganze Wirklichkeit erkannt wird.

Dies ist zugleich der tiefe allgemein menschliche Grund, auf dem der ächte Genius immer zu stehen und zu wurzeln hat, das unendlich Humane des wahren Genies, das an sein allerbarmendes Herz Alles herantreten läßt, was Leben hat, im Großen wie im Kleinen. Alte Philosophen haben die menschliche Seele als den Weltspiegel vorgestellt, und sie wird dies vornehmlich in dieser Bedeutung, in der im Genius die Selbsterkenntniß erscheint.

Die Gunst, Schöpfer zu sein, welche dem Geschöpf in der Produktion gewissermaßen wieder zurück-

gegeben wird, eine Gunst für das Geschöpf, wodurch ihm vergönnt werden soll, in die weltschaffende Kraft Gottes, aus der es selbst entstanden, gewissermaßen wieder zurückzutreten und aufgenommen zu werden, dies ist die eigentliche göttliche Begabung des schaffenden Geistes, die man auch mit dem Namen der Inspiration, wie die daraus hervorgegangenen Werke mit dem Namen von Offenbarungen, Offenbarungen des Genies, bezeichnet hat. Dies ist zugleich der Künstler-Beruf, der als dieser besondere Segen und diese eigenthümliche Bevorzugung an dem Genius anerkannt wird, indem in ihm das Geschöpf vermocht hat, sich selbst zu überwinden, dadurch daß es Schöpfer geworden ist.

In dieser Ueberwindung der endlichen Schranken des Geschöpfs beruht die Begeisterung, ohne welche kein Leben zu entstehen, ohne die überhaupt nichts ins Dasein zu treten vermag, diese eigentliche Flügelkraft der Welt, dieser laute göttliche Athemzug der ganzen Schöpfung, der den ewigen Reiz des Bestehens und Fortwandelns der Dinge erhält, der, wo die Pulsschläge der Schöpfung stocken wollen in dem ermüdenden Einerlei der Zeiten, sie immer wieder von neuem anfacht und zum Leben lockt. Die Begeisterung, welche eben diese Erhebung und Steigerung des Geschöpfs

zum Schöpfer ist, dieser geflügelte Trieb, eine Welt hervorzubringen aus der menschlichen Selbsterkenntniß, wie Gott die Welt geschaffen hat aus seiner Selbsterkenntniß heraus, sie ist wahrhaft der heilige Geist, die verbindende und zusammenfügende Kraft der ganzen Schöpfung.

Das Göttliche, was wir in dem Genius gerade darin wiedergefunden haben, daß wir in ihm die höchste Kraft des sich entwickelnden menschlichen Selbstbewußtseins zusammengefaßt sehen, dies Göttliche ist zugleich das Prophetische des Genius, wovon zu allen Zeiten viel die Rede gewesen, und welches Prophetische in dem ewig beweglichen Leben der Idee besteht, das der die Wirklichkeit schaffende Genius in ihr entzündet hat, und worin sie sich mit ihm in die unendliche Zukunft hineinbildet. Dies ist diejenige Kraft der Weissagung, welche schon Philo durch einen merkwürdigen Ausspruch in einem allgemein menschlichen Sinne auffaßt, gewissermaßen als den centralisirten Kern des Menschengeistes selbst, indem er sagt: „Wenn Ihr gut seid, werdet Ihr Propheten haben." Und dies gut sein, welches nur soviel heißen kann, als der wahren Sache der Menschheit und ihrer Entwickelung treu sein, dies gut sein, welches das wahre Schaffen der Wirklichkeit und der Zukunft ist, schließt

allerdings schon den Genius in sich, dies höchste Gutsein ist der Genius selbst, und mit und in ihm der Prophet. Der Genius ist also im Grunde seines Wesens etwas Anderes, als das sogenannte unglückliche oder liederliche Genie, wofür er eine Zeitlang und in gewissen Epochen vorzugsweise gegolten. Der Genius ist heutzutage vielmehr der Ehrenmann par excellence geworden. Unsere Zeit hat ihren nach allen Seiten hin angetretenen Beruf zur Freimachung der Individualität auch darin bethätigt, daß sie den Genius in seiner wahren menschlichen Bestimmung zu begreifen und anzuerkennen vermag. Der Genius, das Genie, sie bestehen eben in dieser großen und wahrhaft positiven Uebereinstimmung mit der Wirklichkeit, deren eigentlich bildnerisches Prinzip und gestaltendes Leben sie sind.

---

### 7. Die Einheit von Wissen und Glauben im schaffenden Geist.

Der schaffende Geist, den wir im Genius vorzugsweise zu erkennen haben, enthält eigentlich die wahre Einheit und Versöhnung von Glauben und Wissen in sich, denn die unmittelbare Wirklichkeit, wie sie aus den Hervorbringungen des Genius wieder heraustritt, ist diese festgewordene Einheit von Wissen

und Glauben selbst, in welcher Einheit einzig und allein die Möglichkeit gegeben liegt, daß sich das unmittelbare Leben bewege, die Möglichkeit des Schaffens! Der wissende Geist ist zunächst dem schaffenden Geist ein entgegengesetzter, denn das Wissen für sich allein vermag noch nichts zu schaffen, man muß auch an sein Wissen zuvörderst glauben können, um es lebendig zu machen. Erst das Wissen, das wieder zum Glauben geworden, ist die höhere Unmittelbarkeit des Daseins, in der allein wir die wahre Fortbewegung des göttlichen und menschlichen Geistes sehen müssen.

Der Glaube für sich allein ist eben so todt, als das Wissen für sich allein todt ist, erst aus ihrer lebenswarmen Vereinigung erhebt sich diese wirklichkeitsvolle Gestalt des Daseins, um welche heut alle Völker ringen, in der eine neue Zeit der Menschheit ihren Schwerpunkt sucht. Das Wissen kann sich nur im Glauben wahrhaft vollenden, der Glaube ist gewissermaßen die Zukunft des Wissens, weil dasselbe durch ihn aus seiner abgeschlossenen und fertigen Erkenntniß, in der es sofort zu einem todten Moment der Vergangenheit erstarren müßte, wieder hinausgeführt und in die ewige Kette der Wirklichkeit als ein sich forterzeugendes Moment hineingebildet wird. Während der Glauben ohne das Wissen eine leere

Form ist, eine Formel der Beschwichtigung für ohnmächtige Geisteszustände, eine Illusion der Verzweifelung, so würde dagegen das Wissen, wenn es nicht durch den thatkräftigen Glauben wieder zur wahren lebendigen Unmittelbarkeit vollendet wird, um seine eigentliche Lebensblüthe kommen. Erst das Wissen, das an sich glaubt, wird ein Schaffen, und dies ewige Element des Glaubens, wie es tief im Wissen darin ist, und das die wahre Blüthe desselben wird, es enthält die eigentlich schöpferische Lebenskraft des Geistes in sich, es ist die Forterzeugung der Welt in die ewige Zukunft hinein. Dies Glauben des Wissens, welches das Schaffen wird, es wurde schon durch Sokrates in der berühmten Aeußerung bezeichnet, wonach das höchste Ziel des Geistes bloß das sei, zu wissen, daß man nichts wisse!

Dies Wissen, daß man nichts weiß, wie es Sokrates meinte, ist aber eben auch ein Wissen, es enthält nicht etwa die Apologie jenes leeren Nichtwissens, aus dessen Raupenhülle der Nachtvogel des abstrakten Glaubens entsteigt, sondern das Wissen des Nichtwissens, es ist der Glaube an die Zukunft, die Hingebung an das Werdende, es ist die Gewißheit der That, die über alle Abgeschlossenheit des Wissens fortwährend wieder hinausdringt, und die das wahre

Wissen nur als ein ewiges Schaffen, das Erkennen als ein immer neues Gestalten und Verändern der Dinge begreift.

Die Wissenden und die Glaubenden unserer Zeit, die noch in getrennten Feldlagern sich behaupten wollen, und die einen inneren Bürgerkrieg des Geistes daran entzündet haben, sie finden den Frieden weder im Wissen noch im Glauben, sondern der Friede ruht nur im Schaffen, in der Produktion des lebendigen Daseins, in der That, in der werdenden Geschichte selbst. Das Denken, welches das Schaffen ist, wird nun als der höchste Lebensruf des heutigen Menschengeschlechts mächtig. Schaffe! ruft es erschütternd auf allen Lebensgebieten: schaffe, und versöhne dich im Schaffen mit allen Gegensätzen des Geistes! Das Denken, welches das praktische Handeln ist, lehrte Kant, und wie sehr auch noch in den engen Schranken des bloßen Moralprinzips damit stehend, so erhob er doch dadurch das deutsche Selbstbewußtsein zuerst zu einer kräftigen und thatsächlichen Ergreifung der Wirklichkeit. Das Denken, welches das Sein ist, lehrten Schelling und Hegel in ihren ersten Uebereinstimmungen jenes großmächtigen Identitätssystems, und sie deckten damit den tiefinnersten Grund eines wahrhaft menschlichen Geisteslebens auf, jenes wahre hohe

Menschenthum, das in der Einheit von Idee und Wirklichkeit sich darstellt.

Dieses Denken im Sein und Sein im Denken zu einem *Schaffen* zu erheben, und darin den wahren Fortschritt aller unserer Zustände zu behaupten, dazu rufen uns alle Anforderungen und Kämpfe des heutigen Geschichtslebens, dazu ruft uns die ganze gegenwärtige Weltstimmung auf, die von der Wissenschaft das Leben, von dem Erkennen die Gestalt, die Freude und die Schönheit verlangt!

Dem *Wissen*, welches sich in einem abgeschlossenen System wenn auch hinter himmelhochragenden Wällen des Gedankens festzustellen und unabänderlich zu machen sucht, diesem Wissen stellt sich schon die eigenste Natur des *Denkens* selbst entgegen, denn das Denken ist seinem Grund und Wesen nach durchaus ein Produciren, es geht ein fortwährendes *Schaffen*, das heißt, *Verändern*, auch durch das Reich des Denkens, ebenso wie durch das Reich der Natur. Es ließe sich behaupten, daß kein Mensch im Stande ist, denselben Gedanken zum zweiten Mal ebenso zu denken, wie das erste Mal, vorausgesetzt, daß er wirklich denkt, nicht bloß der Wiederkäuer eines festgesetzten Systemdenkens ist, sondern immer wieder von Neuem in die unmittelbare Tiefe seines Gegenstandes

selbst hinabsteigt, daß heißt, sich der ewig lebendigen Daseinsmomente desselben zu bemächtigen sucht. Das schöpferische Leben, das in dem Gegenstande des Denkens selbst, also in der Realität, sich ewig bewegt, es muß auch das Denken selbst ergreifen und durchdringen, und das Denken wird ein produktives, insofern es der innern schöpferischen Bewegung seines Gegenstandes selbst sich anschließen und dieselbe gerade durch sich, durch das Denken, zu ihrem Rechte bringen muß. Dies ist wieder das zukünftige Moment, das wir auch als das Glauben des Wissens uns schon bezeichnet haben, der Glauben an das sich fortgestaltende Object des Wissens selbst, und woraus die lebendige Quelle des ewigen Veränderns, welches das Schaffen ist, fließt.

Die häufig erhobene Frage, woher uns eigentlich unsere Gedanken kommen, und ob dieselben auf dem Wege der angeborenen Ideen und durch eine übernatürliche Einwirkung sich in uns erzeugen oder ob sie eine freie und selbstmächtige Hervorbringung der menschlichen Persönlichkeit sind? — diese Frage beantwortet sich aus der zuvor gegebenen Anschauung von selbst. Die schöpferische Begegnung des denkenden Geistes mit den innersten Lebensmomenten der Dinge selbst, die wir als das fortwährende Produciren und

Verändern der Wirklichkeit bezeichnet haben, sie ist zugleich der Zeugungsact unserer Gedanken selbst, und obwohl sich gerade die höchste Macht der menschlichen Persönlichkeit darin bethätigt, so mag man doch insofern den Ursprung unserer Gedanken immer einen göttlichen nennen, als jene ewige Produktion der Wirklichkeit im denkenden Geiste das Sein des Göttlichen in sich schließt. Bekannt ist das Wort von Goethe, „ich habe nur Gedanken, wenn ich producire!" Der göttliche Ursprung unserer Gedanken aber ist von der pietistischen Weltanschauung häufig in einem Sinne behauptet worden, in dem Gott auch als unmittelbarer Geber und Einflößer der Gedanken, gewissermaßen durch einen geistigen Trichter, erscheint. Der Mensch würde dabei ungefähr die Rolle spielen, wie der Mann mit dem ewigen Loch im Kopf bei Münchhausen, der einen Schieber darüber trug und denselben willkürlich auf- und zuziehen konnte. Wenn die menschlichen Gedanken nur durch einen solchen Schieber von oben herab in den Kopf hineinkämen, so würde das ganze geistige Leben zu jenem Mechanismus, der alles substantielle und in sich lebendige Dasein hinwegtilgen müßte. Ein solcher Mechanismus entspricht aber überhaupt der pietistischen Weltanschauung und Gottesvorstellung, in der die Menschen nicht im

wahren Sinne des Geistes und aus dem Geiste heraus Gottes Kinder sind, sondern vielmehr so, daß sie bloß die Gegängelten Gottes sind, die, wie Komödiantenkinder, nur auf das Theater der Welt weinend hinausgestoßen sind, um dort eine eingelernte Rolle aufzusagen, bei der sie beständig zitternd und zagend nach dem Gesicht des Vaters hinter den Koulissen zurückblicken, auf dem sie Strafe oder Belohnung lesen. Gott kann sich aber dem Menschen nicht mehr entziehen, nachdem er sich ihm einmal hingegeben, er kann sich ihm nicht mehr geben oder vorenthalten nach Willkür, sondern er ist ein Eigenthum des menschlichen Gedankens selbst geworden, und das menschliche Denken hat diesen seinen Ursprung in Gott nur als die immanente göttliche Kraft des Selbstbewußtseins selbst anzunehmen.

In der Vorrede zu einer seiner Schriften erzählt der verstorbene Dichter und Ritter Fouqué, wie er jedesmal, ehe er sich zum Dichten anschicke, ein Gebet zu Gott halte, daß ihm derselbe gute Gedanken einflößen möchte. Ist das Gebet hier nichts Anderes als ein Hinabsteigen in den göttlichen Grund des Selbstbewußtseins, so fällt es eigentlich mit dem Wesen des Dichtens selbst zusammen. Ist es aber diese Ceremonie, die wirklich aus einer Leerheit und Mangel an Ge-

danken sich zu Gott um Gedanken wendet, so hat eine solche mit dem wahrhaft göttlichen Grund und Ursprung unserer Gedanken schon nichts mehr gemein, und sie wird auf diesem Wege am allerwenigsten zu Gedanken gelangen, wie denn auch Gott immer solche um ihre Gedanken betenden Schriftsteller eben mit Gedankenlosigkeit bestraft zu haben scheint. Es kann eher geschehen, daß durch Beten Fieber und alle Krankheiten geheilt werden, womit sich in neuerer Zeit gewisse Aerzte in der That aufgehalten haben, als daß durch das bloße Beten auch nur das erträglichste Kunstwerk zu Stande gebracht würde. Es heißt aber in jenem alten, rechtschaffenen und wahrhaft frommen Spruch: **bete und arbeite!** In diesem Spruch liegt das wahre Geheimniß des Producirens, die Anerkennung der selbsteigenen menschlichen Kraft, die in ihrer eigensten Bethätigung sich an die göttliche anschließt. Dies ist das ewige Schaffen, Bilden und Verändern des Gedankens aus seinen innersten und wahrhaft menschlichen Gründen heraus.

Jenes ewige Verändern des lebendigen Gedankens, worin die wahre Göttlichkeit der sich forterzeugenden Wirklichkeit besteht, sie ist aber nicht jene schlechte menschlich schwache Veränderlichkeit, die immer nur einen Abfall und Verfall des geistigen Lebens

bedeutet. Von solchen Veränderlichkeiten hat auch die Geschichte des Geistes Beispiele genug aufgezeichnet, aber diese Helden der Apostasie sind überall unter die Verworfenen und unter die Todten gerechnet worden. In der Schelling'schen Philosophie z. B., wenn wir sie seit ihrem Beginn in ihren verschiedenen, sich abwechselnden und widerlegenden Systemen überblicken, als einen reichen buntgestickten Divan, auf dem nacheinander alle philosophischen Standpunkte der neueren Zeit haben Platz nehmen müssen, um mit Blumen bekränzt und mit Lichtern verherrlicht zu werden, bis sie nachher mit Ruthen wieder davon aufgepeitscht und fortgetrieben wurden, das wahre Geburts- und Sterbekissen für alle deutschen Philosopheme seit Kant bis Hegel, wenn wir den wunderbaren, in steter Veränderung begriffenen Bau dieses Denkers uns anschauen, so finden wir darin zunächst jene überwiegend und extravagant gewordene Produktivität des Denkens, die alles philosophische Systemwesen zersprengt hat. Indem sie aber bei diesem beständigen Zersprengen geblieben ist, hat sie darin, obwohl dem Fortschritt der Zeiten folgend, nur einen Widerspruch zwischen poetischem und philosophischem Naturell aufgezeigt, der, wie es scheint, das Gebiet, auf welchem der Philosoph doch vorzugsweise stehen wollte, mehrfach verwirren

mußte. Der poetisch schaffende und der philosophisch schaffende Genius, sie haben sich in Schelling weder ganz einigen noch ganz entzweien können, und in ihrem Widerstreit sind diese glänzenden Mischungen des philosophischen Geistes bei ihm entstanden, die nicht bloß, wie man früher oft von Schelling gesagt hat, „nach Plato duften", sondern die auch nach der Romantik duften, nach der Weihkerze und dem Räucherwerk des Mysticismus.

---

## 8. Der künstlerische und der philosophische Genius.

Die Doppelnatur des künstlerisch schaffenden und des philosophisch schaffenden Genius haben wir jetzt ihrem allgemeinen Grundwesen nach zu betrachten. Wir haben uns zuvor deutlich zu machen gesucht, wie der denkende Geist durch sich selbst auch der schaffende Geist wird, wir haben das schöpferische Moment schon im Denken selbst erkannt. Das philosophische Denken ist aber der reine Vermittelungsprozeß an sich, der innerhalb des allgemeinen Selbstbewußtseins stehen bleiben muß, und des künstlerischen Organs, durch das er sich sofort aus sich selbst zur Wirklichkeit einer unmittelbaren Erscheinung erheben könnte, entbehrt, ja demselben streng entsagen muß. Dies eigenthüm-

liche Organ des künstlerischen Denkens ist die Phantasie, von der wir bald selbständig zu handeln haben, und in der wir den eigentlichen Zeugungstrieb der Wirklichkeit zu erkennen haben werden, die plastische Kraft der Welt, durch welche Idee und Bild sich in einander formen. Der künstlerische Genius hat es darum nur mit der wahrhaft persönlichen Welt zu thun. In seinen Darstellungen ist das freie Herausleben der Individualität der wahre Inhalt, und die Gestalten und Charaktere, die er zeichnet, haben sich als die sich selbst bestimmenden aus ihrer eigensten freien Natur heraus zu bethätigen.

Schelling bestimmt in seiner neuesten Offenbarungs-Philosophie die wahre Seligkeit in dem Hinwegkommen von sich, in dem Denken eines Andern, im Produciren, und er verlegt dieses Wesen des künstlerischen Genius in Gott selbst, indem er sagt, daß auch die Seligkeit Gottes nur in dem Denken und Produciren seiner Geschöpfe, seiner Welt, bestehe. Und in der That liegt die bevorzugte Seligkeit des künstlerischen Genius darin, daß er, sich selbst schaffend, damit zugleich von sich hinwegzukommen vermag, und daß er das ewige Müssen der Idee in das freie Wollen der That, in das Wollen einer ihm gegenständlich werdenden Welt verwandelt. Der schaffende

Genius ist daher ebenso sehr auch der Wille selbst in seiner höchsten Potenz, es ist der Urwille, es ist die Kraft und die Kunst, eine Welt zu wollen, und diese gewollte Welt ist die wahrhaft frei geschaffene!

Jean Paul hat in seiner Aesthetik, und ausführlicher noch in seinem Kampaner Thal, die Behauptung aufgestellt, daß sich der philosophische Genius von dem poetischen nicht specifisch unterscheiden lasse, und er hat darin zunächst Recht gegen Kant, der in seiner Kritik der Urtheilskraft überhaupt das Genie, den Genius lediglich als ein „Talent zur Kunst" bestimmt hat, und alles wissenschaftliche und philosophische Vermögen, das nach bestimmten und deutlich erkannten Regeln zu verfahren habe, von der Bezeichnung des Genius gänzlich ausgeschlossen wissen wollte. Darin liegt eine ebenso verwirrende und das Wesen des Menschengeistes entzwei schneidende und entleerende Annahme, als auf der andern Seite durch die Vermischung des philosophischen und poetischen Genius sich mancherlei Gefahren für die reine geistige Entwickelung ergeben haben. Solche Mischgenie's sind namentlich in Deutschland sehr häufig gewesen, und sie drücken hier zum Theil die Pein und das Unglück eines in sich selbst überfüllten Nationalzustandes aus, in den von jeher Alles hineingepfropft worden, und den von innen her-

aus ein überschwängliches Geistesleben durchfluthet, ohne daß ihm immer die gesunden Auswege zu einer klaren und thatsächlichen Sonderung der Kräfte gegönnt wären.

Jean Paul selbst war als Dichter zugleich ein solcher Gränzwohner der Philosophie, ein solcher Wandnachbar der Speculation, deren systematisches Uhrwerk er oft nebenan schlagen hörte, wenn er mitten in der poetischen Herrlichkeit und Fülle seiner Dichtungen und Träume saß. Dies war ohne Zweifel eine gefährliche Nachbarschaft für beide Theile, und der Eine hat den Andern oft empfindlich gestört. Wenn die Poesie in ihrem Herzensdrang sich recht ausschütten wollte, und mit allen ihren lauten und heimlichen Flötentönen losging, so hämmerte sich die Philosophie nebenan ihre Systeme niet- und nagelfest, und es konnte kein zusammenstimmendes Concert zu Stande gebracht werden. Jean Paul selbst fuhr einige Male erbittert auf gegen seine hämmernde Wandnachbarin, wie z. B. in der Clavis Fichtiana, in der er die lächerlichen Consequenzen der absoluten Ichheit Fichte's meisterlich hervorkehrte.

In Herder, Hippel, Hamann zeigte sich zum Theil ähnlich der philosophisch und poetisch gemischte Genius. In Hamann gewinnt diese Mischung poetischer

und philosophischer Natür einen sibyllinischen Anstrich. Alle Geheimnisse und Zauberkünste der Sprache treten in diesem Schriftsteller auf, aber behangen mit allerlei fremdartigen und magischen Zuthaten, durch die er seinen wahrsagerischen Gedankenspielen ein Genüge thun muß. In Hamann erscheint der philosophische Genius auf der Stufe der Prophetie, und hat die Extase sowohl wie die spielende Dunkelheit derselben an sich, und nur sein Witz erleuchtet zuweilen mit räthselhaftem Kometenfeuer die Nacht seiner Darstellung. Hamann ist der auf tieferer wissenschaftlicher Grundlage ruhende Jacob Böhme, auch hinsichtlich der Schreibart, mit Ausnahme des Humors, von dem Jacob Böhme noch keinen Anflug hatte. Den Widerstreit eines zu gleicher Zeit poetischen und philosophischen Naturells zeigte Hippel mit bestimmterem Hinstreben zur Poesie, als Hamann, doch bewegte auch er sich in beständiger Fluctuation nach diesen zwei Seiten hin. Seine poetischen Schilderungen, die in seinen „Lebensläufen in aufsteigender Linie“ oft vortrefflich sind, gerathen ihm häufig zu philosophisch, der Gedanke hängt seiner Phantasie einen Schwerstoff an, und seine philosophischen Betrachtungen schlagen gern in die Region der Träume über; ein Conflict, der auch Herder's wissenschaftliche Darstellung so schwankend machte.

Goethe rühmte sich seltsamer Weise seines vorherrschend wissenschaftlichen Talents, und behauptete, daß er auch als Dichter vorzugsweise nur dem wissenschaftlichen Geist, der ihn treibe, gefolgt sei. So sehr haben sich in Deutschland auch im Bewußtsein seiner größten schaffenden Geister selbst die Elemente des Wissenschaftlichen und Poetischen von jeher vermengt. Sie sind auch allerdings in ihrem innersten Grundwesen nicht so zu trennen, wie es Kant angesehen hat, und wenn sie auch als gänzlich verschiedene Thätigkeiten des Selbstbewußtseins sich zur Wirklichkeit verhalten, so ruhen sie doch beide zuerst und ursprünglich vereint in jener allgemeinen productiven Natur des Denkens, welche die Wurzel alles menschlichen Thätigkeitstriebes ist.

Dies wird der Grund sein, warum sich ebenso auch bei Arbeiten des strengen wissenschaftlichen Geistes Anflüge von Poesie bemerklich machen und unabweislich aus der Sache selbst aufdrängen. Selbst in Hegel, der gewiß am reinsten den Prozeß des wissenschaftlichen Geistes in sich durchgearbeitet und dargestellt hat, der mit strenger Keuschheit den felsenfesten Gürtel seiner philosophischen Muse hütete, daß er sich nicht etwa verschiebe und löse, selbst in Hegel erscheinen die poetischen Elemente der Anschauung und Darstellung nicht

als gänzlich abgewiesen oder überwunden, sondern sie treten bei ihm zuweilen mitten aus den strengsten Gedankenbestimmungen selbst hervor, als leise Schlagschatten und Farbenwunder, die gleich dem Abendroth durch die Wüste des Begriffs brennen, wie dies an mehreren Stellen der Logik und in der fast durchgängig erhabenen Darstellungsweise seiner Phänomenologie geschehen. Auch hat Hegel bekanntlich in einzelnen Gedichten Proben einer poetischen Begabung, wie sie der innersten philosophischen Natur keineswegs entsteht, an den Tag gelegt.

---

### 9. Die Universalität des Genius.

Die Universalität, welche dem Genius seinem ursprünglichen Wesen nach eigen ist, sie macht ihn im Grunde zu einem allseitigen Schaffen, zu einem Hervorbringen nach allen Seiten hin, fähig, und es wird von einem großen Genie gewöhnlich mit Recht behauptet, daß es auch in allen den andern Künsten, in denen es nicht gearbeitet, ebenso groß geworden wäre.

Diese allseitige Begabung des Genies, die in seiner allgemeinen schöpferischen Natur ihren Grund hat, sie ist in einzelnen großen Menschen als diese Unbeschränktheit und Unendlichkeit des Productionsvermögens be-

stimmt hervorgetreten, die moderne Zeit hat aber kaum ein großartigeres Beispiel davon gekannt, als das des Michael Angelo Buonarotti, der Maler, Bildhauer, Architekt und Dichter gewesen, und in allen diesen Künsten die Großheit der menschlichen Formen, die überall die Aufgabe seiner Darstellungskraft ist, zur Anschauung brachte. In ihm hat sich der geheime Zusammenhang aller Künste, der im Genius lebt, schaffend erwiesen.

Die ursprüngliche Größe und Erhabenheit der menschlichen Formen wollte Michael Angelo in allen seinen Gebilden verherrlichen, Alles ist groß bei ihm, und soll auf die ursprüngliche Kraft und Urstärke des menschlichen Geschlechts zurückweisen. In seinen Kindern sieht man nur die heranwachsenden Männer, die Männer aber sind, was sie zu Anfang der Geschichte waren, Titanen. In dem Bau seiner Weiber gliedert sich herrlich die urzeitliche Naturfülle des Lebens, aus der Alles stammt, seine Bettler scheinen auf die Würde und Bedeutsamkeit der menschlichen Gestalt zu trotzen, und in dem Armen stellt er gewissermaßen einen König der Armuth hin. Die Häßlichen und Mißgestalteten, die er gebildet, scheinen der Schönheit entbehren zu können, und zeigen sich derselben überlegen durch die eigenthümliche Bedeutung ihrer eigensten Formen. Es

ist merkwürdig, wie dem Michael Angelo zu dieser Verherrlichung des ursprünglich Großen in allen menschlichen Formen und Zuständen alle Künste haben dienstbar werden müssen, und wie sie alle, an seiner Hand sich zu diesem Reigen zusammenschlingend, sich durch ihn betheiligen mußten an dieser Aufgabe, die das gemeinsame Grundwesen aller Künste und ihren höchsten idealen Sinn ausspricht. Dazu mußte das Wort wie der Stein, die Farbe wie der Marmor sich gleicherweise seinem gestaltenden Geist fügen. Alle Elemente der Natur vereinigte er in seiner allmächtigen Hand, und zwang sie, mit ihren verschiedenen Mitteln und Ausdrucksformen der einen riesenhaften Geistesanschauung zu dienen, die er von der Menschheit hatte. Diese unendlichen und ungeheuren Dimensionen des Menschenthums, die er immer in seinen Künstlergedanken trug, er suchte sie gleichwohl stets zum Leichten zu bezwingen, und behauptete darin seinen eigentlichen Charakter als Künstler, daß er das Schwierigste immer als das Leichteste erscheinen lassen wollte. So hing er das unendlich massenhafte Kuppelgewölbe der St. Peterskirche, die er ausbauen mußte, gewissermaßen in die Luft, wie er sich selbst darüber ausgedrückt hat, und diese colossalen Pfeiler erscheinen dem Auge so leicht und hinschwebend wie ein Vogel der Lüfte. Auf seinem

jüngsten Gericht in der Sixtinischen Kapelle malte er die ganze Unendlichkeit der menschlichen Körperbildung hin, in allen nur möglichen Weisen der Stellung und Bewegung die Seelenzustände des Menschen in allen nur erdenkbaren Abstufungen darstellend, und versammelte dadurch gewissermaßen alle menschlichen Formen zu einem jüngsten Gericht der Kunst.

Dieser ursprüngliche Drang des Genies zur Universalität wird sich jedoch meist in eine begränzte Bahn werfen, um vorzugsweise in einer einzigen Form der Wissenschaft oder Kunst einer bestimmten Nothwendigkeit des Naturells zu gehorchen und den jedesmal höchsten Anforderungen seiner Zeit sich hinzugeben. Ist es im Grunde gleich, in welchen Formen und in welchem Stoff ein Genie arbeitet, so wird doch das höchste Genie immer vorzugsweise in den Formen und in dem Stoff sich bethätigen, welche den Bedürfnissen seiner Zeit, den natürlichen und volksthümlichen Verhältnissen seiner Nation, am meisten entsprechen.

Manche Zeiten drängen vorzugsweise zu einer bestimmten Form der Thätigkeit hin, in der sie für ihre innersten Bedürfnisse eine Ausdrucksform erstreben, und das Genie wird dann gerade den allmächtigen Beruf des Genius darin zu erfüllen haben, daß es sich mit seiner ganzen umfassenden Kraft doch nur in diese eine

Form hineinbildet. Denn das Genie ist vornehmlich und besonders auch darin ein Genie, daß es immer auf der Höhe seiner Zeit steht, und der eigentliche Herzenskündiger und Beichtvater derselben ist, an den Alles abgesetzt und ausgeplaudert wird, was auf dem geheimsten Grunde dieser Zeit vorgeht.

---

### 10. Talent und Genie.

Die Fähigkeit, mit welcher das Genie vorzugsweise in einer bestimmten Kunstform sich bethätigt, ist die Seite des Talents, die wir noch am Genie zu bezeichnen haben, und wodurch zugleich die technische Geschicklichkeit, die zur Ausübung jeder Kunst erfordert wird, sich an den Tag legt. Es ist die eigenthümliche Bemeisterung des Stofflichen in der Kunst, worin das Talent zu seiner wahren Wirksamkeit gelangt, und darin bestimmt sich zugleich seine höhere Bedeutung, in der es mit dem Wesen des Genies als Ein und dasselbe zusammenfällt. Das Talent, als dieses besondere und unerläßliche Organ des Genies, ohne welches dasselbe gar nicht ausübend zu werden vermag, es ist, wo es für sich allein auftritt und geltend gemacht wird, allerdings nur diese untergeordnete Stufe des Kunstver-

mögens und der Hervorbringung, die man vorzugsweise als *bloßes Talent* zu charakterisiren pflegt.

Das Talent ohne Genie ist jener einzelne losgerissene Strahl, der von der Sonne des Genius, von dem Ganzen, auf das er zurückweist, doch ewig ausgestoßen ist und seiner Vereinzelung überlassen bleiben muß. Die Talente sind als einzelne Fähigkeiten unendlich durch die menschliche Natur zersplittert, sie machen sich zum Theil als eine Sache der Bildung, der Mode und der Geselligkeit geltend, und können unter diesen Einflüssen sogar erweckt und gepflegt werden. Das Talent hat sich deshalb von jeher am breitesten in der Welt gemacht, und nimmt scheinbar mehr Raum in derselben ein, als das Genie, das oft auf seiner Alpenhöhe in sich selbst zu vereinsamen scheint. Wer entdeckte nicht namentlich in unserer Zeit ein Talent in sich, sei es zum Klavierspielen, zum Malen auf Porzellan, zum Singen u. dgl. Unsere Zeit charakterisirt sich besonders durch die *Talentsucht*, die in ihr vorherrschend geworden, sowie es im achtzehnten Jahrhundert die *Geniesucht* war, in der sich die sogenannte Sturm- und Drangperiode in unserer Literatur charakterisirte. Die Geniesucht jener Zeit, die besonders in *Lenz*, *Klinger* und Andern sich offenbarte, sie war zugleich die Periode der un-

glücklichen Genies in Deutschland, der wahnsinnigen Genies, in einer tieferen Abstufung auch der Lumpengenies, und der Grund dieser Erscheinung war die Absonderlichkeit und Zerfallenheit des deutschen Nationalbewußtseins überhaupt, in welchem der Geist in seiner Freiheit sich nicht klargestaltig herausleben konnte, sondern mit der Oeffentlichkeit überworfen, sich in sich selbst zurückdrängen, und in seinen geheimsten Schlüften und Gründen sich gewaltsam und oft qualvoll genug austoben mußte.

Die Talentsucht der heutigen Zeit, in der das Nationalleben sich über seine Zerfallenheit glänzend hinwegtäuschen zu wollen scheint, sie erscheint dagegen vorzugsweise als eine Periode der Glücklichen, es ist das par excellence glückmachende Talent, dessen eigentliche Begeisterung zugleich in jener Beglückungswuth sich ausdrückt, mit der es alle Andern zu beglücken trachtet, was namentlich Seitens der Musik, die in unsern Tagen am meisten der Talentsucht hat Vorschub leisten müssen, uns bei allen Gelegenheiten entgegentritt. Das Genie, welches das wahrhaft glückbringende und menschheiterlösende ist, kann sich daher mit dem glückmachenden und gesellschaftbeglückenden Talent oft gar nicht hinsichtlich der äußeren Erfolge messen.

---

### 11. Die Heiligkeit des Genies.

Man hat oft von einem besonderen Fluch des Genies gesprochen, ein Fluch, der den Genius beständig unruhig und heimathlos durch das Leben jage, und in seiner schicksalsvollen Begabung selbst liege, die ihn immer und immer treibe, in das eigentliche Räderwerk der Schöpfung selbst sich mitten hineinzudrängen, und der Alles neu gestalten wollende Gährungsstoff der Wirklichkeit zu sein. Dieser sogenannte Fluch des Genius, den ein neuerer Dichter in einem sehr bekannt gewordenen Gedicht besungen, nimmt sich aber heutzutage etwas altmodisch aus, und erinnert an die Gespensterfurcht, die man in früherer Zeit überhaupt vor dem Genie hatte, wo es lediglich als eine diabolische und dämonische Kraft, als ein unheiliges Werkzeug des göttlichen Funkens, begriffen wurde. Dieser Fluch des Genius, wenn etwas an ihm wahr ist, so so beruht er lediglich in dem unabweislichen Müssen, das den Genius aus sich selbst heraus zum Schaffen zwingt, und ihn deshalb mit dieser ewigen Unruhe behaftet, die ihn in dem bestehenden Frieden der Wirklichkeit niemals ausdauern läßt. Dieser Fluch des ewigen Schaffens trägt zugleich den wahren Segen der Production in sich, und er ist die eigentlich göttliche Bestimmung des Genies selbst.

An dem wahren Genie giebt es überhaupt nichts Unheiliges, und als Genie ist es immer rein und heilig, wie es auch als Person von den Flecken seiner Zeit und den Schlacken der gemeinen Wirklichkeit angegangen sein kann. Guido Reni, der ein wildes und zügelloses Leben führte, malte auf seinen Bildern die schönsten Kinder- und Engelsköpfe, voll heiliger Unschuld. Die Sitten des Genies haben oft viel dazu beigetragen, das Werk des Genies selbst zu verdächtigen und mit dem Urtheil, namentlich eines frommen und religiösen Standpunkts, zu überwerfen. So hat es sich auch die Kirche immer vielfältig angelegen sein lassen, gerade die Genies zu bekehren. Der spanische Dichter Calderon bereute noch auf seinem Todbette all die herrlichen weltlichen Schauspiele, die er geschrieben, und in denen wir die feinste Blüthe des spanischen Nationalgeistes bewundern müssen. Mit Zittern und Zagen um sein Seelenheil ließ er sich von der Geistlichkeit Absolution dafür ertheilen. Das sind Schwächen der in ihren Nöthen sich umherwälzenden Kreatur, die mit dem Genius selbst nichts mehr gemein haben. In den Schooß der Kirche flüchteten sich auch häufig die entarteten und verwilderten Genies, und verbargen die Wunden eines verfehlten und unbefriedigten Lebens hinter Klostermauern und in dem Schatten des Kreuzes.

Unter den deutschen Romantikern legte sich Clemens Brentano die strengste Buße dafür auf, daß er sein Leben hindurch ein Genie gewesen. Nachdem er als Dichter nur „verwilderte" Productionen geliefert, wie er sie selbst zum Theil auf dem Titel seiner Werke als solche bezeichnet, ward er Mönch und geißelte sich.

Die Kirche selbst hat ihren Bannfluch, den sie von jeher gegen das Genie geschleudert, besonders in der Verdammung des Schauspielergenies und des Theaters, und darin des dramatischen Genius überhaupt, formulirt. Zunächst hat die christliche Lebensansicht damit nichts zu schaffen, denn die Infamerklärung des Schauspielergenies ist schon weit älter als das Christenthum selbst. In den römischen Gesetzen werden die Schauspielerinnen mit den öffentlichen Dirnen auf gleicher Stufe behandelt, und nach der lex Papia Poppaea war es den Senatoren, ihren Kindern, Enkeln und Urenkeln verboten, eine Schauspielerin, oder eine Person, deren Eltern überhaupt je etwas mit den Theaterkünsten zu thun gehabt, zu heirathen. Stäudlin, in seiner Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels (S. 97) führt auch eine Stelle aus Valerius Maximus an (VI. 3. 12.), wonach der Römer Sempronius Sophus sich von seiner Frau

schied, weil sie ohne sein Wissen das Theater besucht hatte, was also ein hinreichender Ehescheidungsgrund gewesen zu sein scheint. Daß, wo wahre Kunst getrieben wird, es weder unheilige Formen der Kunst geben könne, noch auch auf der andern Seite etwas zu Heiliges für die Kunst, haben wir schon aus der innersten göttlichen Natur des Genius selbst erkannt. Wenn die christlichen Kirchenväter das Theater und damit die dramatische Kunst verwarfen, so hatten sie zum Theil wohl einen hinreichenden Grund in dem verfallenen und aller öffentlichen Sittlichkeit Hohn sprechenden Zustande dieses Instituts zu ihrer Zeit. Chrysostomus nennt die Theater „Gebäude des Teufels, Schauplätze der Unsittlichkeit, Katheder der Pest, babylonische Oefen, wo unzüchtige Mienen, schmutzige Worte, weibische gleichsam zerbrochene Glieder die Feuermaterien sind.“ Besonders erklärt er sich, wie mehrere Schriftsteller seiner Zeit, die gegen das Theater geschrieben haben, gegen die halbnackten, in Theaterteichen umherschwimmenden Weibspersonen, was also, wie man sieht, auch unserer Zeit, der man die Ballets so sehr zur Last gelegt, keineswegs neu und eigenthümlich angehört.

---

### 12. Das Schauspielergenie.

Es fragt sich aber, ob das Schauspielergenie an sich überhaupt in den Rang des schaffenden Genius zuzulassen sei, und ob in ihm eine ächte und würdige Vertretung desselben angenommen werden könne. Jean Jacques Rousseau hat sich unter den Neueren am entschiedensten gegen den höheren Werth des Schauspielergenies ausgesprochen und in der Ausübung dieses Berufes eine Herabwürdigung der menschlichen Natur selbst erkannt. Er that dies in seinem berühmten Sendschreiben an d'Alembert im Jahre 1758, das sich in seinen sämmtlichen Werken unter den Melanges T. III. p. 119—303 findet. Zu diesen sehr ausführlichen und merkwürdigen Bekenntnissen über das Schauspielwesen und die dramatische Kunst überhaupt wurde Rousseau veranlaßt durch einen Artikel über Genf, in der großen pariser Encyclopädie von Diderot und d'Alembert, worin dem Freistaat Genf, der keine Komödie in seiner Mitte duldete, Vorstellungen darüber gemacht werden, wie durch zweckmäßige Gesetze über die Aufführung der Schauspieler ein Theater gebildet werden könne, das einer freien und tugendhaften Stadt würdig sei und auf den öffentlichen Sittenzustand gewiß nicht nachtheilig wirken möchte. Rousseau dagegen be-

hauptet gegen d'Alembert, daß die Wirkung der dramatischen Kunst eine den menschlichen Geist und Charakter von innen heraus verderbende sei. Das Große, Ernste und Tugendhafte trete uns darin nur wie ein theatralisches Spiel entgegen, wie eine glänzende Scene, auf die es dann auch für immer gewissermaßen verwiesen sei, ein Spiel der Tugend, welches gut sei, um das Publikum zu vergnügen, das aber im Ernst in die Gesellschaft übertragen zu wollen, Thorheit sein würde *). Der nützlichste Eindruck der besten Tragödien bestehe darin, alle Pflichten des Menschen auf einige flüchtige, unfruchtbare, wirkungslose Gemüthsbewegungen zurückzuführen, uns dahin zu bringen, daß wir uns selbst Beifall schenken wegen eines Muths, den wir an Andern loben, wegen unserer Menschlichkeit, indem wir fremde Uebel beklagen, welchen wir hätten abhelfen können!

Von dem Wesen des Schauspielergenies aber sagt Rousseau, daß in demselben etwas Sclavisches und Niedriges liege, und daß der Schauspieler durch seinen Stand eine Vermischung von Niedrigkeit, Falschheit, lächerlichem Stolze und Herabwürdigung in seine

*) Stäudlin, Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels. S. 223.

Seele empfange, wodurch er zur Darstellung aller Personen fähig werde, ausgenommen der edelsten Person, des wahren Menschen, aus dem er heraustrete. Er behauptet, die Schauspieler müßten tugendhafter sein als alle andern Menschen, wenn sie nicht verderbter sein wollten. Und in diesem treffenden Wort hat Rousseau dem Schauspielergenie gewissermaßen die ideale Höhe seiner Kunst vorgezeichnet.

Es kann allerdings in Betracht einer Kunst nicht ganz gleichgültig bleiben, ob dieselbe den, welcher sie ausübt, menschlich zu Grunde richte oder nicht, aber zunächst hat man es immer nur mit den Leistungen des Genies selbst zu thun, und der Schauspieler hat darin im Grunde nur dieselbe künstlerische Aufgabe zu lösen, die der dramatische Dichter schon vor ihm, freilich rein geistig, über sich hat vermögen müssen, nämlich: sich in die Personen zu verwandeln, die er darzustellen hat, wie auch d'Alembert in seiner Gegenantwort an Rousseau, die in den Supplements zu den Rousseau'schen Schriften abgedruckt steht, sehr gut ausgeführt hat.

Das heilige Element aber, das auch dem Genius der Bühne inwohnt, hat gerade die alte christliche Kirche selbst dadurch anerkannt, daß sie die theatralische Scene, die ihr in den heidnischen Schauspielen so verhaßt geworden, bald in ihren eigenen Schooß

mitten hinein verlegte. Die geistlichen Schauspiele, welche in den Kirchen, auf den Kirchhöfen und in den Klöstern aufgeführt wurden, und in denen anfänglich nur die Geistlichen selbst als Schauspieler mitwirkten, diese sogenannten Mysterien, in Spanien Auto's genannt, in welchen selbst die geheimnißvollsten Momente des Lebens Jesu, selbst die Menschwerdung, Auferstehung und Himmelfahrt, sceuisch dargestellt wurden, sie sind entschieden als die ersten und wahren Ausgangspunkte des modernen Theaters zu betrachten. Aus dem Schooß der Kirche selbst erhob sich unsere heutige Bühne, und dieselbe mag auch in diesem Grunde ihrer Existenz, wenn sie will und soll, ihre höhere Bedeutung und Bestimmung behaupten. Die Bühne soll nicht etwa zur Kirche werden, wie es ein hier und da sich bemerklich machender Theaterpietismus in neuester Zeit vielleicht hat träumen mögen, aber sie soll sich in ihrem Reich ebenfalls der höchsten und innersten Bedürfnisse des Geistes wieder zu bemächtigen trachten.

---

### 13. Die Heiligkeit des Genius.

Dies führt uns auf den Punkt, bei dem wir hier noch einen Augenblick verweilen wollen: ob es nämlich

etwas zu Heiliges für den schaffenden Genius geben könne? Die Kunst und die Wissenschaft selbst, die immer und überall nur in dem Allerheiligsten des Daseins wurzelt, sie hat in ihrem innersten Wesen allerdings vor der Größe und Erhabenheit keines Gegenstandes zurückzuschrecken. Und doch haben sich in den edelsten und höchsten Geistern zu Zeiten Zweifel darüber erhoben, inwiefern das, was man vorzugsweise das Heilige nennt, auf dem Gebiet der Kunst und durch Vermittelung des schaffenden Genius zur Erscheinung gebracht werden dürfe. Racine schuf in seiner Athalie ein Drama des religiösen Geistes, in welchem in die Kämpfe und Wirren der Erde der Himmel selbst eingreift und als das entscheidende Prinzip gewissermaßen selbst handelnd wird. Die Jansenisten, unter deren Einflüssen Racine selbst erzogen worden war, verwarfen dies Stück als eine Entweihung des Heiligen durch die dramatische Kunst, und Racine selbst wurde von Reue über sein Stück so bitter ergriffen, daß er seine Christenpflichten dadurch übertreten zu haben glaubte. Er selbst erwirkte ein Verbot gegen die Aufführung dieses Stückes sowohl, wie seiner Esther, die in einem ähnlichen Geiste geschrieben ist. Ueberhaupt begann ihn der Beifall, der von den Theatern Frankreichs zu ihm herüberrauschte, zu ängstigen, und

er starb, unter strengen Bußübungen, an diesem inneren Bruch seines Geistes sich verzehrend. Dieser Zweifel an der innern Heiligkeit der Kunst selbst erscheint aber gerade in diesem Beispiel als die Schwäche des in sich zusammenbrechenden Geistes selbst, auf den falsche Vorstellungen von der Einheit und Wesenheit des göttlichen Lebens gewirkt haben.

Die Malerei und Musik, wie wir später noch besonders sehen werden, haben sich dieser ursprünglichsten Macht und Befähigung des Genius, das Heilige darzustellen und auszudrücken, zu bestimmten Zeiten als ihrer höchsten Aufgaben bemächtigt, und sind dazu durch den eigensten Geist der Zeiten und Völker selbst unabweislich gedrängt worden. Ebenso die Architektur, die sich immer nur im Dienst der Gottheit zu ihren höchsten und vollendetsten Formen emporgeschwungen.

Die Poesie hat aber sich ihre ganze Geschichte hindurch gerade dazu lebens- und formenstark erwiesen, dem heiligsten Drang der Menschennatur in sich eine Heimath zu geben, und wenn es Dinge giebt, die bei ihrer öffentlichen Darstellung, als z. B. durch das Theater, als zu heilig für sie erachtet werden könnten, wie gewisse Mysterien der Religion, oder, nach den bestehenden Gesetzen, auch die Könige der herrschenden Dynastie, selbst die landesthümlichen Uniformen, so

kann daran nur der moralische und künstlerische Verfall des Theaters selbst und der Mangel an innerer Größe und Gediegenheit in unsern öffentlichen Nationalsitten die Schuld tragen. Nicht aber ist dafür verantwortlich zu machen die Unheiligkeit und Unwürde des Genius, der in sich selbst alle Heiligkeit und Würde des menschlichen Geistes in der höchsten Form vertritt.

Das Bewußtsein darüber muß dem schaffenden Genius diese innere hohe Gewißheit seiner selbst geben, die zum Schaffen und Hervorbringen das wahrhaft göttliche Erforderniß ist. Diese Gewißheit seiner selbst, welche den eigentlichen Enthusiasmus und die Begeisterung des künstlerischen Schaffens in sich schließt, sie darf aber nicht zur menschlichen Selbstüberhebung werden, wodurch sie wieder aus der göttlichen Natur herausfällt. Wenn der deutsche Dichter Klopstock in einer Krankheit auf seine Kniee fiel und laut betete: Gott, erhalte mich für Deutschland! so liegt in dieser pedantischen Großartigkeit zugleich jene Selbstüberhebung, die immer sofort nur an die menschliche Schwäche erinnert. Zu derselben Meinung könnte man sich verleitet fühlen, wenn man neuerdings in gewissen Taschen allzulaut mit den Schlüsseln der Erkenntniß klappern hörte, ohne daß diese klappernden Schlüssel,

die den alleinigen „Besitz der Erkenntniß“ anzeigen sollen, wirklich in unsere Hände gegeben worden.

Das beste Heroldswort, welches das Genie zu seiner eigenen Verkündigung von sich ausrufen kann, wird immer das des Doctor Martin Luther bleiben: „hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir!“ ein Wort, das ebenso menschlich wie göttlich ist, und die lebenskräftige Einheit des Göttlichen und Menschlichen im Genius am tiefsten bezeichnet hat.

---

### 14. Die Phantasie.

Als das eigentlich künstlerische Organ des Genius haben wir nun die Phantasie zu erkennen, durch welche derselbe das Werk seiner Gestaltungen aufnimmt, und vollbringt.

Was für den philosophischen Genius das Denken, das ist für den künstlerisch schaffenden die Phantasie, deren Bedeutung wir aber hier in einem höheren Sinne aufzufassen haben, als ihr gewöhnlich in der Form der bloß träumenden Einbildungskraft, oder eines bloß sinnlich natürlichen Triebes der Vorstellung, beigelegt wird. Die Phantasie ist vielmehr jenes schaffende und plastische Element der Wirklichkeit selbst, das im Genius zu dieser bestimmten Bildungskraft der Kunst sich ver-

dichtet und als die besondere Befähigung des hervorbringenden Geistes geltend macht. Die Phantasie hat es nicht mit einem nebelhaften Verschwimmen ins Leere und Jenseitige zu thun, sondern sie ist etwas unendlich Inhaltsvolles und Bestimmtes, sie ist diejenige Kraft, die Besitz ergriffen hat von der ganzen und vollen Wirklichkeit, ihr gehört die Welt, und sie ist nichts als der wahrhaft menschliche Lebenstrieb, der im Dasein die Fülle der Gestaltung sucht, sie ist das wahrhaft lebendige Naturgefühl des Daseins, in dem das Leben sich in seine tiefste ursprüngliche Einheit wieder erhebt, die eigentliche Region der Schönheit, in welcher die Trennungen der geistigen und körperlichen Welt überwunden sind.

In der Phantasie hat der menschliche Geist dies wunderbare Vermögen erhalten, sich in das tiefste Gefühl seines ganzen und ungetheilten Daseins zu versenken, und die wahrhafte Einheit von Natur und Geist, in der Alles lebt, zur Anschauung zu bringen. Denn diese Kraft, das Natürliche als ein Geistiges und das Geistige als ein Naturbild, und in diesen beiden Elementen zusammen das ganze und volle Leben hervortreten zu lassen, diese Kraft heißt die Phantasie, und sie wird in ihrer höchsten Potenz, in der sie im Künstlergenie erscheint, zu dieser gestaltenden und

bildenden Macht, welche das weltzusammenfügende Wesen der Kunst ist.

In der Phantasie haben wir daher zunächst das zeugende Lebenselement der Wirklichkeit selbst zu erkennen, und all der unendliche Bildungsdrang derselben wird von der Phantasie aufgenommen und verarbeitet. Die Phantasie ist das gestaltige Denken der Wirklichkeit, das wirkliche Leben wird von ihr gedacht als diese einheitsvolle Gestalt, in der Form und Idee sich ewig ineinandergebildet haben. Die Wirklichkeit erscheint durch die Phantasie als das wahre Paradies des menschlichen Geistes, und kein höheres Paradies wird alle Kunst darzustellen wissen, als die Wirklichkeit selbst, wie sie in der Auffassung der wahren Phantasie dasteht und sich als die vollendete Totalität aller Lebenserscheinungen entfaltet. Um andere, etwa in den Regionen träumerischer Vorstellung liegende Paradiese hat sich daher der Künstler nicht zu bekümmern, ihm taugt einzig und allein die Wirklichkeit, die seine ächte Heimath ist, wie sie die wahre Heimath des menschlichen Geistes ist. Der Künstler, der wahre Sohn der Welt, bedarf vor allen Dingen der Welt, und er bedarf ihrer bei weitem mehr zu seiner Bildung, als der Einsamkeit und der Abgezogenheit, die man ihm sonst auch als vorzugsweise günstig zu be-

trachten pflegt. Der volle Strom der Wirklichkeit muß durch des Künstlers Brust gezogen sein, und er muß selbst gelebt haben in den Tiefen und auf den Höhen dieser wechselnden Welt, um durch eigene Erfahrung in dem bunten Spiel dieser Formen sich ihre ewige Wesenheit zu eigen gemacht zu haben.

In der Phantasie besitzt der Künstler das wahre Organ der Wirklichkeit, durch das sich ihm das Geheimniß des innern Zusammenhangs ihrer Formen lebendig erschließt, nicht so, daß dieser Zusammenhang, wie durch den Verstand, in seine besonderen Theile zerlegt und zergliedert wird, sondern so, daß es als ein untheilbares Leben in der Herrlichkeit des Ganzen sich zeigt. Novalis thut in einem seiner Fragmente den Ausspruch: „Die Physik ist nichts als die Lehre von der Phantasie." (II. 151.) In diesem scheinbaren Paradoxon hat er jedoch zugleich diejenige Bedeutung der Phantasie sehr gut bezeichnet, welche sie als das organische Leben der Wirklichkeit, als die eigentliche Blüthe des lebendigen Organismus der Welt an sich hat.

Es stellt sich daher in der Phantasie, in dieser Ineinsgestaltung aller Kräfte, zugleich das wahre Gleichgewicht des menschlichen Daseins dar, der eigentliche Vollgenuß des unmittelbaren Lebens, die ewige

Jugend und der beständige Frühling des Geschlechts, die Kraft des Willens und Glaubens der Völker, die unerschöpfliche Fülle ihrer Zukunft. Jene umfassende Ansicht von der Phantasie, die Novalis in seiner Vergleichung der Physik mit der Phantasie andeutete, sie war aber eigentlich zuerst aus den Tiefen der deutschen Naturphilosophie hervorgetreten.

Die intellectuelle Anschauung, welche Schelling zum eigentlichen Organ des philosophischen Denkens machte, sie war im Grunde nichts als diese höhere Kraft der Phantasie, oder als die Anerkennung der Phantasie als eines bestimmten und nothwendigen Moments in der Vernunft selbst. Die intellectuelle Anschauung war das Bekenntniß der menschlichen Vernunft gewesen, daß ihr noch etwas fehle, wenn sie den Gegenstand bloß gedacht und begriffen habe, es war die Sehnsucht in ihr, mit dem Gedachten wieder hinauszukommen in die Unmittelbarkeit des Daseins, und es anzuschauen als ein organisch Lebendiges, Einheit- und Wirklichkeitvolles. Die intellectuelle Anschauung, die nicht bloß innerhalb der deutschen Philosophie selbst eine so große Rolle gespielt hat, sondern die auch ein bedeutungsvolles Symptom der Geistes- und Völkerbewegung gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts ist, sie mußte aus der Lehre von der Einheit

von Natur und Geist, die in der Naturphilosophie aufgetreten war, nothwendig heraussteigen, und sie war gewissermaßen die Verkündigung von einer höhern Totalität des Lebens, von jener idealen Lebenseinheit, die als ein historischer Drang in allen Zuständen der damaligen Zeit erwacht war. In der Revolution hatte sich dieser ideale Drang in den Volksgeist hineingestürzt, um eine Einheit von Geist und Körper im Staatsleben, und damit die Auflösung aller Widersprüche des öffentlichen Nationallebens, zu erstreben. Diese ächt menschliche, thatsächliche Vollbringung eines Lebensganzen, die zugleich als die wahrhaft historische Bewegungskraft in der Geschichte erscheint, sie hatte sich in der deutschen Philosophie als intellektuelle Anschauung bezeichnet, und wir müssen in ihr im Grunde nur diejenige allgemeine Bildnerkraft des menschlichen Geistes erkennen, welche sich als das Vermögen der Phantasie in uns darstellt.

Die intellectuelle Anschauung Schellings, die er besonders in seinen im Jahre 1800 erschienenen „System des transcendentalen Idealismus“ zu begründen gesucht, sie ist das eigentliche Händeausstrecken der Philosophie in das Gebiet der Phantasie und Kunst hinüber, und sie enthält das Geständniß, daß die Philosophie, um zu einer ächt menschlichen Lebens-

kunst zu werden, durch die Kunst ergänzt und vollendet werden müsse. Die potenzirte Anschauung wird in jener Schrift Schelling's (S. 481) zugleich als die productive betrachtet, doch wird dort dies productive Element eben nur darin erkannt, daß die Anschauung potenzirt oder intellectuell geworden ist.

In der deutschen Literatur selbst hatte sich auch um diese Zeit eine merkwürdige Einwirkung der intellectuellen Anschauung auf die Poesie an den Tag gelegt, die wir hier nur kurz zu bezeichnen haben. Die intellectuelle Anschauung brachte eine besondere Phantasieperiode unter den deutschen Dichtern hervor, die Periode der Romantik, in der aber die Phantasie nicht als das reine plastische Element wirksam blieb, sondern zum Theil in unreine Vermischungen der Phantasie mit der Reflexion, und in ein inhaltslos verschwinmendes Phantasiren über die Phantasie sich verlor, worin die bildnerische Zeugungskraft der Phantasie sich ebenso überreizte als abstumpfte.

Die intellectuelle Anschauung, die durch Hegel wieder aus der Philosophie herausgeworfen wurde, eben des Elements der Phantasie wegen, das durch sie in der Vernunft anerkannt war, sie ist von Schelling auf seinem neuesten Standpunkt in der Philosophie zwar scheinbar pensionirt und in den Ruhestand ver-

setzt worden, und Schelling hat sie an einer Stelle in der Einleitung seiner Offenbarungsphilosophie als ein „Erbstück Fichte's" bezeichnet, auf den er sie damit zurückgeworfen, und der das Ich in intellectueller Anschauung gewonnen habe. Die intellectuelle Anschauung des Absoluten aber, das Hegel nicht anschauen, sondern beweisen wollte, bezeichnet hier Schelling nochmals als diejenige Anschauung, in der das Object nicht ein Anderes ist als das Subject, sondern mit ihm identisch. Die neue Offenbarungsphilosophie ist aber gerade in ihren besten Momenten wieder nur eine Bethätigung der intellectuellen Anschauung, der Philosoph kann auch hier noch, selbst um die göttliche Offenbarung zu erklären, von dem künstlerischen Element, von der Anknüpfung an die Kunst und die Phantasie, sich nicht loswinden. In dieser Schelling'schen Offenbarungsphilosophie wird das „Große, Geniale des Christenthums" selbst gerade darin gefunden, „daß darin der göttliche, große, unendliche Inhalt in die bestimmteste, beschränkteste endlichste Form eingefaßt erscheine", denn Gott, sagt Schelling, ist die höchste künstlerische Natur, und das Wesen der Kunst und des sich in ihr aussprechenden Genies ist: Einfassung eines großen, reichen, gewaltigen Inhalts in die bestimmteste, endlichste, faß-

lichste Form. Wo entweder, bemerkte Schelling hier, schrankenlose Productionskraft ist, ohne von der Form gebändigt, in eine bestimmte, endliche Form gefaßt zu sein, wo also der Stoff die Form erdrückt, oder wo andrerseits Form ohne Fülle, dürre, leere Form ist — da ist kein Kunstwerk, kein Genie. Dem wahren Kunstwerk muß man es ansehen, wie die Form den unendlichen Inhalt, den reichen großartigen Stoff bezwungen und gebändigt hat, und das ist in der göttlichen Offenbarung geschehen.

Diese Anschauungsweise erinnert ganz unmittelbar an die Zeit, wo von Seiten der Naturphilosophie und der Identitätsphilosophie die Einheit von Philosophie und Poesie ausdrücklich behauptet worden war, und wo zur wahren Herstellung dieser Einheit die schaffende Phantasie gewissermaßen aufgeboten wurde, wieder eine neue Erfindung zu machen, die Erfindung einer neuen Mythologie für das moderne Geistesleben.

Hier beginnt auch, auf diesem merkwürdigen Wendepunkt des deutschen Geisteslebens, wo die Phantasie mit der Vernunft sich zu einer neuen Concentration und Totalanschauung des menschlichen Daseins durchdringen wollte, die erste Hinwendung des deutschen Geistes zum Orient, als diesem Heimathland der menschlichen Ideen, und Friedrich Schlegel hat

das Verdienst, diese neue Richtung zuerst angeregt und bezeichnet zu haben.

Die Einheit von Subject und Object, welche Schelling als das Wesen der intellectuellen Anschauung bestimmte, sie macht im Grunde auch das Wesen der Phantasie selbst aus, wo dieselbe in ihrer höchsten bildnerischen Bedeutung erscheint.

Schon im Traum, welcher diese untere, rein leibliche Stufe der Phantasie ausdrückt, wenn wir im Schlafe träumen, macht sich diese seltsame Fähigkeit geltend, daß wir uns in Alles, was Gegenstand unserer Vorstellung wird, auch selbst verwandeln können, sogar in das Entgegengesetzteste von unserer eigenen Natur und Gewohnheit. Die Edelsten und Zartesten werden hier in der Welt des Traums Mörder, Diebe und Verrichter von schlechten und grausamen Handlungen, die sie in der Wirklichkeit vielleicht niemals über sich vermögen würden, was aber schon in dieser rein materiellen Sphäre des Daseins nichts als diese eigenthümliche Kraft des menschlichen Geistes bekundet, sich in die unmittelbare Wirklichkeit seiner Vorstellungen selbst zu verwandeln, und, um es in der Sprache des leiblichen Traums selbst empirisch auszudrücken: wenn er den Mord denkt, Mörder zu sein, wenn ihn die Gedanken des Todes durchschauern, sich selbst oder den

ihm nächsten geliebtesten Gegenstand als Todten zu sehen.

Der Traum, in welchem das Vorwalten des Gangliensystems im Schlaf diese oft so bunten und selbst erschütternden Gebilde schafft, er ist aber nur die leibliche Andeutung von jener inneren Dramatik des Menschengeistes, welche in der Phantasie als eine durchaus reine und freie, geistige Kraft sich darstellt. Diese Phantasie, diese wahre Geisterseherin der Wirklichkeit, die sich mit Liebesarmen auf die Realität der Welt und Natur losstürzt, sie subjectivirt und objektivirt ebenfalls die Wirklichkeit und wird eins mit derselben durch die productive Anschauung, in der sie sich an den Gegenstand verliert, und durch die sie sich zugleich denselben wahrhaft zu eigen macht, indem sie dann die Macht der schaffenden Individualität zur höchsten Geltung bringt.

In der Phantasie verwandelt sich der anschauende Geist zugleich in den Gegenstand seiner Anschauung selbst, und wird eben dadurch schaffend, indem er aus sich, dem anschauenden Geist, heraus, den Gegenstand neu erschafft und gestaltet. In der Phantasie wird der anschauende Geist, der die Landschaft betrachtet, zur Landschaft, d. h. er nimmt sie in sich auf, und sie erhält aus ihm heraus erst ihre wahre Begränzung,

ihre höhere geistige Form, in der sie sich zu einem wahren Bilde abschließen kann; er wird zum Strom, und wandelt mit ihm in die Unendlichkeit des Weltmeers hin, er wird zum Lotos, und in seinem Kelche schaukelt sich der wahre Gott, der Gott der Wirklichkeit.

Die Phantasie ist dieser durchaus geistige Zauberstab, durch den die Wirklichkeit berührt wird, damit sie in ihre hohe Lebensblüthe trete. Sie ist dies Sehen der Wirklichkeit, in welcher der Geist sieht, und sie gleicht darin dem Auge selbst, in welchem der Organismus diese wunderbare Einheit seines geistigen und sinnlichen Elements gewissermaßen als den Blüthenpunkt des ganzen Lebens zusammengedrängt hat.

---

### 15. Ironie und Humor.

Es kann Momente geben, wo der Genius in einer besonderen Zerfallenheit mit der Wirklichkeit uns erscheint, und dies sind die Stufen der Ironie und des Humors, auf denen wir jetzt die Bedeutung des schaffenden Genius zu betrachten haben.

Das Wesen der Ironie, oder der ironische Genius, ist zunächst und vorzugsweise als eine Consequenz der Fichte'schen Philosophie anzugeben, und er trat auch zuerst und am entschiedensten in jener Zeit des deut-

schen Geisteslebens hervor, wo in der Fichte'schen Wissenschaftslehre der Welt die wahre Realität nur aus dem Ich übertragen wurde. Das absolute Ich, in welchem Fichte zuerst das ganze Geistesleben zusammenzudrängen suchte, stellte gewissermaßen ein Zwischenreich zwischen der alten und neuen Zeit des Geistes dar, zwischen der Zeit, in welcher das Subject, in sich selber thronend, sich in himmelweiter Ferne abgeschieden hatte von der objectiven Wirklichkeit, deren Sein nicht aus sich selbst bestimmt werden konnte, und der Zeit, in welcher das Object seine unendliche Tiefe erschließen, sein ewiges Anrecht an das Subject behaupten und sich in seiner substantiellen Einheit mit dem Subject als die wahrhaft reale Wirklichkeit entfalten wollte. So ist auch der ironische und humoristische Genius besonders nur als eine Zwischen- und Uebergangsstufe zwischen einer alten und neuen Zeit des Geistes und der Kunst zu betrachten.

Die Ironie erzeugte sich wesentlich aus der kühnen Entgegensetzung des Subjects gegen eine bestehende Welt, indem durch diesen mit aller Macht des Selbstbewußtseins festgehaltenen und aufgezeigten Gegensatz etwas ausgedrückt werden soll, das nur in ihm und durch ihn sich bemerklich machen läßt; also ist die Ironie die eigentliche unerbittliche Kraft des Gegen-

satzes selbst, die sich Geltung verschafft, und sich eine poetische Genugthuung bereitet. Daher erscheint die Ironie bei aller überlegenen Weisheit, die aus der von ihr behaupteten Stellung hervorleuchtet, doch zugleich mit der Strenge und Schonungslosigkeit, die meistentheils in ihrem Character vorherrschend getroffen wird. Sei nun diese Stellung, welche sie sich giebt, eine künstliche oder natürliche, immer wird man die geistige Macht, auf die sie sich gründet, und durch welche sie mit solcher Ueberlegenheit über einer von ihr selbst gerissenen Kluft der Weltanschauung sich schaukelt, nicht in Abrede stellen können.

Ist die Ironie nun wesentlich ein die Schranke der Wirklichkeit negirendes und in dieser Negation sich ideal vorkommendes Element, so zeigt dagegen der Humor dieselbe Kraft im Zusammenfügen und Combiniren der Gegensätze, welches Geschäft er auf seine Weise, aus der Fülle einer gemüthlichen Innerlichkeit heraus, vollbringt. Der Humor ist ebenfalls wie die Ironie ein künstlicher Sieg der Gesinnung über den Zwiespalt des Individuums mit dem Allgemeinen der Weltordnung, aber wenn die Ironie gern alle Illusion vernichtet, um die reine Wahrheit zu ermitteln, so besitzt dagegen der Humor das Talent des Scheins, das er aber nur aufweckt, um der Wahrheit zu Sieg

und Verherrlichung zu helfen. Man könnte daher den Humor eine burleske Philosophie nennen. Wenn die Philosophie auf dem rein gedankenmäßigen Wege jene Conflikte des Individuellen und Allgemeinen überwindet, und mit allem ehrbaren Ernst der Logik und der ganzen Mühsamkeit ihrer Consequenzen die Weltharmonie in der Idee auferbaut, so erringt der Humor dieselbe auf einmal wie im Fluge auf der Höhe seiner reinen, kindlichen, siegesübermüthig scherzenden Gesinnung. Gleich der Philosophie ist auch der Humor im Beginn seiner Operationen durchaus ein Skeptiker, der an allem durch Autorität Gegebenen zweifelt, aber indem er sich mit diesen Zweifeln belustigt, indem er sinnig Gegensatz gegen Gegensatz spielen läßt, und durch die wunderbare Gewalt seiner witzigen Combinationen allem Bestehenden die Geltung streitig zu machen droht, hat er doch zugleich unvermerkt die Wahrheit auf den Thron gehoben, deren streithafter Verfechter er nur gewesen. Diese Feier der Wahrheit, welche der Humor in bunten Festkleidern veranstaltet, giebt ihm auch jederzeit einen geistigen Hintergrund, ein geistiges Princip, ohne das er niemals auftritt, und wodurch er sich wesentlich von seinen Dienern und Genossen, Witz und Laune unterscheidet, die nur etwas Untergeordnetes gegen den Humor sind. Witz

und Laune sind bloße Mittel des Humors, die auch an vereinzelten, zufälligen und äußerlichen Weltbeziehungen sich einfinden und geübt werden können, aber der Humor tritt immer aus der Totalität einer ganzen Weltansicht heraus. Er zeigt sich daher in dem modernen christlichen Leben, dessen Weltanschauung vornehmlich an jenen Zwiespalt der persönlichen Freiheit mit der allgemeinen Nothwendigkeit verfallen ist, zugleich als Versöhner der Gegensätze, indem er ein künstliches Reich der Freiheit bildet, das die drückende Erdatmosphäre überwunden und auf seiner Höhe die unter ihm liegende Welt von der Vogelperspective aus betrachtet. Daher hat er bei aller Miene der Ueberlegenheit, die er annehmen kann, und bei aller Schärfe des Zersetzens und Aussonderns, die er gegen die Theile ausübt, um zum Ganzen zu gelangen, doch zugleich etwas Weiches und kindlich Naives in seinem Wesen, das bisweilen sogar an Sentimentalität gränzen kann, und wodurch er sich hauptsächlich von der Ironie unterscheidet. Der Humor kann die Gegensätze, welche die Ironie hervorruft, nicht in dieser Trennung bestehen lassen, sondern es ist eben sein Wesen sie sogleich zu verallgemeinern und in dem reinen Aether seiner lachenden Weltansicht aufzulösen. Der Humor gewinnt hierin zugleich einen idealisirenden Character, er idealisirt überhaupt jeden

materiellen Stoff, den er berührt, indem er ihn mit der höchsten Weltordnung, wie sie gedacht werden kann, in Beziehung setzt. In dieser ihn sicher stellenden Beziehung zum Unendlichen, von welcher der Humor trunken scheint, bewegt er sich im Endlichen mit dieser großen Heiterkeit, Muthwillen und selbst Ausgelassenheit. Man muß daher mit Jean Paul übereinstimmen, wenn er (in seiner „Vorschule zur Aesthetik") den Humor „das umgekehrte Erhabene" nennt, und dies umgekehrte Erhabene besteht in nichts Anderem, als in dem mit allem Endlichen spielenden Geistesübermuth einer Gesinnung, die sich tief im Unendlichen heimisch zu machen und zu sichern strebt.

Weil der Humor nun auf diese Weise so innig mit der Weltanschauung zusammenhängt, daß er vielmehr immer als ein besonderer Ausdruck derselben auftritt, so liegt darin zugleich ausgesprochen, daß er unter allen Künsten, in denen er productiv zu werden vermag, vorzugsweise in der Poesie seine Stätte und seinen eigensten Wirkungskreis finden muß, weil diese die eigentliche Kunst der zur Gestalt werdenden Weltbetrachtung ist. Der Humor ist in der That ein Lebenstheil der modernen Poesie selbst, die ohne ihn schwerlich ihre Aufgabe und Bedeutung vollständig lösen würde. Dagegen muß man das Leben und die

Poesie der Alten gewissermaßen frei vom Humor nennen. Die einfache, antike Natur bewegte sich, ohne großen Kampf innerer Gegensätze, in jener schönen Einheit und Harmonie der Bildung, die von den Griechen am liebsten unter dem umfassenden Namen der Musik bezeichnet und erstrebt wurde, und der Staat umschloß und befriedigte in jenem großen Begriff der freien Oeffentlichkeit, zu der sich Jegliches herausbildete, auch die besondersten, innersten Bedürfnisse des Individuums. So war ein Einklang der Lebensbestrebung mit den vorhandenen Zuständen der Wirklichkeit da, der jeden ernsteren und schmerzlicheren Conflict des Persönlichen mit dem Allgemeinen hinderte. Mochte daher auch die kräftige Heiterkeit und Befriedigung aus dem Leben der Alten in unverkümmerter Frische in ihre Poesie und Kunstgebilde übergehen, so blieb ihnen doch, bei aller Anmuth ihres Scherzes, bei allem Sinnreichen ihrer Komik, das Element des Humors ein Fernes und Fremdes.

Nur in der Komödie des Aristophanes regte sich bereits ein unsern heutigen Begriffen von Humor verwandtes Element, und zwar hier auf einer Stufe des Unterganges und Ueberganges des antiken Lebens, auf der jener Höhepunkt der humoristischen Anschauung in der künstlichen Ueberlegenheit, welche sich der Genius

des Komikers im Geist über sein entsittlichtes und aus den alten Normen gewichenes Zeitalter gab, erreicht werden konnte; denn in einer solchen Zeit beginnt in der That die eigenthümliche Aufgabe und Stellung des Humors für die Welt, wie für die Poesie.

Man kann daher den Humor, wie sehr auf der einen Seite eine gesunde Reaction und ein Lebensdrang der Freiheit sich in ihm Luft schafft, doch zugleich als ein Symptom der Krankhaftigkeit des modernen Lebens ansehen, als ein Produkt derjenigen modernen Sehnsucht und Wehmuth, welche August Wilhelm Schlegel als das Muttermaal aller Poesie der Neueren bezeichnet. Die romantische Schule, die den Humor wie die Ironie als ein so absichtliches Kunst- und Lebensprinzip sich ausbildete, hat denn auch den krankhaften Sinn davon genug hervorgekehrt, und ist ihm besonders in den spätern Schicksalen von einigen ihrer Mitglieder entschieden verfallen. Selbst in Shakspeare, bei aller thatsächlichen Gewalt, und so zu sagen, gesunden Körperkraft seiner Poesie, tritt die humoristisch-ironische Weltansicht oft mit jenem krankhaften Anflug dazwischen, welche ihm das ungeheure Mißverhältniß des Geschehenen zu der idealen Weltordnung angekränkelt hat. Seine Narren bringen am meisten durch die Wehmuth, mit der sie ihre humoristische Kappe tragen,

diesen herzzerschneidenden Contrast zur Anschauung. Und in den Volks- und Bedientenscenen werden durch das Thun und Meinen der kleinsten Leute die größten Weltvorgänge humoristisch auf den Kopf gestellt, was bei aller Lustigkeit selten ohne den bittersten Eindruck der Schwermuth abgeht. Cervantes aber hat diese ironisch-humoristische Stimmung, die aus dem Weh und den Widersprüchen der Zeit heraus so lustig wird, im Don Quixote zu einer Gestalt ausgeprägt, welche die klassische Figur dieses kranken Welthumors geworden. Man kann, vor der genauern Bekanntwerdung des Shakspeare und des Cervantes in Deutschland kaum von einem humoristischen Element in dem Sinne, in welchem wir es hier betrachtet haben, in unserer Literatur reden. Lessing unterschied zwar schon, an einer Stelle seiner Dramaturgie, Humor und Laune von einander, woraus hervorgeht, daß er die eigenthümliche Sphäre des ersteren mit seinem Alles erfassenden Sinne ahnete, wenn ihm auch in seiner klaren und festen Geisteshaltung, in seiner überall auf dem kürzesten Wege sich zu den Resultaten hinwendenden Verstandes-Entschlossenheit nicht zugemuthet werden konnte, sich in die Wirbel und Untiefen dieser Sphäre weiter hineinzubegeben. Die Ironie aber, deren Lessing selbst so mächtig gewesen, war nur die des consequenten

Verstandes, welcher in den Netzen des Widerspruches sein Schlachtopfer fängt.

Es war aber vorzüglich aus der englischen Literatur her, und namentlich durch Shakspeare, Swift und Sterne, die umfassendere Gattung des Humoristischen zuerst und am reichsten in die deutsche Literatur übergegangen. Die barocken Contraste, die dem englischen Nationalcharacter eigen sind, jene Mischung von Schwermuth, Tiefsinn, Naivetät und Laune scheinen dort für den Humor einen vorzugsweise fruchtbaren Boden abgegeben zu haben, wodurch ein origineller Typus desselben geschaffen wurde, der besonders in Deutschland sich mit wahlverwandten Geistern begegnen mußte. Schon in mehreren Lustspielen von Lenz waltet ein ächt shakspearischer Humor, mit einer Freiheit der Behandlung, die für jene Zeit der deutschen Literatur als etwas Ausgezeichnetes geachtet werden muß. Der Einfluß Swift's und Sterne's trat in Hippel, diesem ersten großen Humoristen der Deutschen, nicht minder deutlich hervor, obwohl man bei der hohen Originalität dieses Geistes nur die Anregung auf jene Einflüsse zurückführen kann. Zugleich erhielt der Humor bei Hippel ein entschieden philosophisches Element zu seiner Grundlage, das der deutschen Natur vornehmlich zuzusagen schien. In dieser Richtung war jedoch schon in

Hamann, wenn auch zu seiner Zeit fast nicht gekannt, etwas Eigenthümliches hervorgetreten, das man mit dem Namen eines metaphysischen Humors bezeichnen könnte.

---

### 16. Bild und Gedanke.

In dem Verhältniß von Bild und Gedanke haben wir das eigentliche Grundwesen der künstlerischen Darstellung überhaupt zu betrachten. In der Phantasie hatten wir schon diejenige gestaltende Kraft erkannt, durch welche Form und Idee sich zur wahren Einheit des wirklichen Lebens ineinanderbilden, und diese Ineinsgestaltung von Wesen und Form, von Materie und Geist, die uns im Kunstwerk zu einem gegenständlichen Organismus wird, sie bringt uns zugleich das Verhältniß des Göttlichen und Menschlichen, des Endlichen und Unendlichen, wahrhaft vor die Anschauung.

Die Geschichte dieses Verhältnisses ist die Geschichte der verschiedenen Völkerideale, die sich in Kunst und Religion ihren wesentlichsten Ausdruck und eine das eigenste Leben jedesmal zusammenfassende Darstellung geschaffen haben. Wie es den Völkern gelungen ist, das wahre Bild zu gestalten, darin wird sich zugleich

auf einer höheren oder niedrigeren Stufe die Vollendung ihres Weltbewußtseins ausdrücken, denn das Bild ist die Einheit von Wesen und Form, es ist diejenige Form, welche das Wesen selbst ist, und in der sich darum die für die menschliche Anschauung einzig mögliche Erscheinung der Einheit des Göttlichen und Menschlichen darstellt.

Das wahrhafte Gestalten des Bildes, oder die Darstellung, ist darum die vorherbestimmte Harmonie des Endlichen und Unendlichen, die sich eine Wirklichkeit zu erringen und ein nothwendiges, festes Dasein, den Verhältnissen der Zeit, des Volkstemperaments und der ganzen Weltanschauung entsprechend, zu geben strebt.

Das Bild, als diese wirklich gewordene Einheit des Endlichen und Unendlichen, ist darum in seiner höchsten Vollendung nichts als das wahre Wesen des Gedankens selbst, es ist der wieder in die Lebensunmittelbarkeit getretene Gedanke, und das Darstellen wird das eigentlich höhere Erkennen des Gegenstandes, indem der Gegenstand, der wahrhaft dargestellt ist, zugleich wahrhaft zu seiner Erkenntniß gebracht sein muß.

Die aprioriſche Begriffsphilosophie vermag nur die negative Einheit von Idee und Wirklichkeit zu

erreichen und darzustellen, indem das Wesen des Gedankens bei ihr nur aus der Auflösung und Abwerfung aller Lebensbildlichkeit hervortritt. Eine wahrhaft positive Einheit von Idee und Wirklichkeit, von Wesen und Form, vollbringt sich in der Kunst, in dieser Macht des Bildes, das in seinen Formen die absolute Wirklichkeit darstellt. Der Versuch, eine positive Philosophie herzustellen, wie der neuerdings von Schelling angestellte, zeigt daher vorherrschend eine Anknüpfung an das künstlerische Volksbewußtsein auf, wie schon früher bemerkt worden ist.

Das wahre Bild zu finden, also die Einheit des Göttlichen und Menschlichen zu gestalten, darin drückt sich der große welthistorische Kampf des Völkerbewußtseins aus, dies ist der ewige Krieg zwischen Materie und Geist, der in den Mysterien von Eleusis durch jene geheimnißvollen Kampfspiele dargestellt wurde, in denen die Kinder der Erde mit der Gottheit rangen. Die Gestaltungsversuche der Kunst seit den urältesten Zeiten sind zugleich Sühneversuche, und aufgerichtete Formen des Friedens für jenen in alle Völkerzustände tief hineingreifenden Zwiespalt des Bewußtseins zwischen den endlichen Formen der Welt und dem unendlichen Leben der Gottheit. Dieser Frieden, den die Geschichte der Völker als das wahre Gleichgewicht

der Menschheit erstrebt, er ist das eigentliche Ideal der Wirklichkeit, er ist das Bild, das Götterbild, die Offenbarung der Gottheit in der menschlichen Form.

Der menschliche Geist gestaltet das Bild, nicht als die leere, von Gott entäußerte Form, sondern er drückt in dem Bilde die wahre Realität dessen aus, was an den Dingen ewig ist, es sind die Formen des göttlichen Seins selbst, die in das Bild hinaustreten wollen, und darin ihren Durchgang durch den schaffenden Menschengeist nehmen. In dieser Freiheit, und in diesem unabweislichen Drang, das Göttliche durch das Vermögen der Kunst im Bilde darzustellen, zeigt sich zugleich am meisten, wie die ewigen Formen des göttlichen Seins dem menschlichen Geist ursprünglich anerschaffen sein müssen, weil sie durch die Kunst wieder aus ihm selbst gestaltig heraustreten können, nach den ältesten mythischen Ueberlieferungen allerdings unter unmittelbarer Beihülfe der Götter selbst. Die ältesten Götterbilder, und die ersten heiligen Zeichen der Gottheit, oder die Symbole, sind immer von dem Gott selbst eingeführt und angeordnet. Bei den Griechen wurde behauptet, daß die ältesten Bilder der Gottheiten, deren Künstler unbekannt waren, vom Himmel gefallen seien (διϊπετῆ), wie denn jede auch von bekannten

Künstlern gefertigte Statue als von der Gottheit unmittelbar erfüllt angesehen wurde.*)

Die Geschichte des Bildes ist die Geschichte der Zeiten selbst. Zuerst war das Bild nur ein Zeichen der Idee, und dies ist die Stufe der symbolisch-mythischen Weltanschauung der ältesten Völker des Alterthums, die in der Plastik des hellenischen Volkslebens ihre höchste Vollendung erreicht.

---

### 17. Das symbolisch-mythische Ideal.

Die erste Entfaltung des menschlichen Geistes in Symbol und Mythus schließt die ersten Anfänge aller Kunst in sich.

Wenn das Bild in seiner höchsten Vollendung die wahre und ewige Natur der Dinge selbst ist, so tritt uns dagegen in dieser noch unvollendeten und mangelhaften Form des Bildes, welche man das Symbol nennt, das bloße Naturbild als solches entgegen, das noch in der Gewalt des Stofflichen geblieben, und das rohe Naturmaterial zwar als etwas nach dem Geist Bearbeitetes und Geformtes, aber noch nicht mit dem Geist Einsgewordenes, aufzeigt.

Das Urbewußtsein der Völker erscheint gewissermaßen

*) Vgl. Winkelmann, Geschichte der Kunst III. 15.

in die Unendlichkeit aufgegangen, und ist in seinem gränzenlosen Schauen zugleich wie aus allem Gesetz der Natur herausgefallen. Da will ihm das Symbol gleichsam ein Zeichen der Rettung entgegenbringen, und will es durch das endliche Gepräge, das es ihm wieder aufdrückt, an die feste gewohnte Wirklichkeit binden und darin heimisch machen.

Das Symbol, als diese künstliche und meist willkürlich festgestellte Vermittelung zwischen dem Endlichen und Unendlichen, erscheint daher auf seiner niedrigsten Stufe als Fetisch, in entwickelterer Kunstbildung als Hieroglyphe, mystische Charactere und als Allegorie. Im Symbol, diesem ersten Lebenszeichen des sich gestalten wollenden menschlichen Selbstbewußtseins, will sich die erste Vereinigung des Göttlichen und Menschlichen zu Stande bringen, aber es ist eben nur diese äußere Einigung, und nicht die absolute Einheit und Durchdringung, die sich darin vollbringen kann.

Das Symbol ist das erste Aneinanderprallen der beiden Welten, von denen der Mensch beim Erwachen seines Selbstbewußtseins sich in die Mitte gedrängt und hin und her gestoßen sieht. Das Wort selbst bezeichnet diesen Zustand am deutlichsten, indem *σύμβολον* von *συμβάλλω* das Zusammenwerfen von zwei entgegengesetzten Dingen, die Zusammenbringung von etwas

Verschiedenem, bedeutet. So ist das Symbol diese erste Stoßkraft des menschlichen Geistes, durch die er sich mit der Gewalt des in ihm drängenden unendlichen Lebens auf das Endliche wirft, und er erhascht in dieser ersten stürmischen und dunkelvollen Begegnung zweier Welten ein lebendiges buntes Zeichen, das er jauchzend emporschleudert aus der Tiefe dieses geheimnißvoll ringenden Bewußtseins, das Zeichen, daß das unendliche göttliche Sein beginne angeschaut und geboren zu werden in dem natürlichen Sein der Wirklichkeit, das erste Zeichen dieser göttlichen Erlösung der Wirklichkeit, das Symbol. Das Symbol, in welchem das Unendliche dem endlichen Naturbild blos anhaftet, in welchem der Gott die Welt nur erst ergriffen und zu sich gezogen hat an den äußersten Spitzen der endlichen Erscheinung, das Symbol deutet darum ebenso sehr noch die Trennung und das Auseinanderliegen seiner Gegensätze, als das Zusammenfügen und die Einheit an, aber dies Andeuten ist zugleich die Sehnsucht der Einigung und Versöhnung selbst.

In dem Symbol waltet die Herrschaft des Naturstoffes vor, und das natürliche Material als solches sucht die geistige und göttliche Bedeutung an sich zu reißen. Daher das noch Schwankende und Unentschiedene zwischen Form und Wesen, das dem Symbol

immer eigen, sowohl wo es als Kunstgebilde auftritt, wie in den Darstellungen der Gottheit bei älteren und neueren Völkern, von den thierköpfigen Götterbildern der Aegypter herab bis zu den Heiligenbildern und Madonnen eines christlichen Zeitalters, oder wo es als eine geistige Ausdrucksform sich hinzustellen sucht, wie in gewissen Religionsformeln, in den mancherlei Gebräuchen des religiösen Cultus, auch in der Philosophie in gewissen alten Philosophenschulen, namentlich bei den Pythagoräern, wo bildliche Denkformeln, die in einem natürlichen Gleichniß eine bestimmte geistige Bedeutung einzuschließen suchten, gewissermaßen die Schulsprache auszumachen schienen.

Das schwankende Wesen des Symbols, das seine Ursache in der Vieldeutigkeit der Materie, in dem geheimnißvollen Regen und Schillern des noch nicht überwundenen Naturstoffs hat, es hat in allen Völkerzeiten tief in die eigenthümlichsten Geisteszustände der Menschheit eingeschnitten, und die Gesinnungen der Völker, ihre Epochen, ihre Vergangenheit und ihre Zukunft charakterisiren sich daran. Das Symbol ist der noch nicht frei gewordene Geist, der auf seiner ringenden Lebensstufe das wahre Bild, welches die Freiheit und die Schönheit selbst ist, nicht zu erreichen vermag. Die Entwickelung des Völkergeistes geht

immer von dem Symbol aus, und sucht auf dieser Linie seiner Fortbewegung das ächte Bild zu schaffen, welches diese höhere Einheit des ganzen Daseins ist. Aber der Völkergeist fällt auch von dem Bild, das er eben in höherer Entfaltung seiner Zustände erreicht zu haben scheint, oft wieder zurück in das Symbol, und die symbolische Weltansicht, mit ihrem so grell sich ausdrückenden Widerspruch zwischen der Gestalt und ihrer Bedeutung, dringt immer wieder verwirrend und mit Nacht umdämmernd in die beginnende Freiheit des Geistes ein. Dieser Rückfall in das Symbolische, wodurch der Stoff immer wieder den Geist zwingen, und hindern will, daß Inneres und Aeußeres, Göttliches und Menschliches im Völkerleben sich zu gleicher und freier Durchdringung vereinigen, diese schwankenden Geisteszustände, die sich immer wieder an das Symbolische, Rettung suchend, anklammern, und statt des Unendlichen mit einem leeren endlichen Zeichen sich begnügen, inbrünstig den kalten Fetisch küssen, wo sie den lebendigen Gott umarmen könnten, und statt der wahrhaft mit dem Leben einsgewordenen Gestalt der Freiheit und Schönheit immer wieder ein untergeschobenes Götzenbild hinnehmen, diese Zustände, die wir auch im Geistesleben der Völker symbolische Zustände nennen können, sie rühren in Staat, Religion

und Kirche bis in die neuesten christlichen Zeiten hinein immer wieder ihre uralte heidnische Macht auf.

Diese dunkle Gewalt des Symbolischen, aus der nächtlich kämpfenden Vorzeit des Bewußtseins immer wieder neu hervorquellend in das Tagesleben der Völker, sie kehrt sich in der politischen Entwickelung der christlichen Staaten stets von Neuem heraus, als Prinzip der absoluten Formel, als dasjenige Prinzip, das auf einen mystischen Grund der göttlichen Machtübertragung an ein allereinzelnstes Wesen das ganze Staatsgebäude stützt, und in aller Mystik doch nur ein mechanisches Gebild erzeugt, einen politischen Fetischismus, wo ein vereinzeltes und abgerissenes Moment der Schöpfung das Ganze bedeuten will, ein Stein die Welt, ein verworfenes Stück Holz das Universum. So kehrt der Thierdienst der alten Völker oft in den geistigen Zuständen der neueren wieder, man glaubt zuweilen den alten, hundsköpfigen Anubis Aegyptens durch die moderne Politik heulen zu hören, und der Apis, der göttliche Ochse, erscheint immer noch gut und gutmüthig, wie er vor Alters gewesen, in der Gestalt bedrückter Völkerverhältnisse.

Die symbolische Geistesform macht sich auch als Ausdruck der religiösen Anschauung und Verehrung durch alle christlichen Zeiten hindurch in ihrer schwan-

kenden Bedeutung geltend. Auch die christliche Anschauung wird in den verschiedenen Momenten ihrer Entwickelung durch ihre symbolischen Elemente grell gefärbt, aufgehalten und unter verwirrende, den freien Geist bindende Einwirkungen gestellt. Schon durch die Madonnenbilder, die in verschiedenartiger Beziehung und aus verschiedenem Stoff gebildet werden, entsteht diejenige Trennung der Anschauung, die dem Symbol immer anhaften wird. So sind in manchen Ländern der Christenheit die schwarzen Madonnen, von denen man noch heut in Polen und Schlesien zum Theil sehr gute Bilder sehen kann, vorzugsweise verehrt, und als die wunderthätigsten, die Kraft des Göttlichen unmittelbar in sich tragend, angesehen worden. So war es auch eine sehr verbreitete christliche Vorstellung, daß die Maria, die in dem einen Bilde so oder so repräsentirt war, auf eine andere Maria eifersüchtig sein konnte, wie ein französischer König einer Maria förmlich durch einen Botschafter seine Entschuldigungen deshalb übersandte, weil er immer die andere bei sich trage.*) Hier zeigt sich mitten im Christenthum das aus dem Symbolischen immer wieder heraustretende Uebergewicht des materiellen Naturstoffes, der selbst in der christlichen Abendmahlsformel, mit dem in ihr

*) Vgl. Schleiermachers Aesthetik S. 587.

unüberwundenen Widerspruch zwischen dem es ist und bedeutet, sich in seiner Vieldeutigkeit zum Theil unheilvoll geregt hat, indem das Brot und der Wein, diese beiden tiefsten Natursymbole der christlichen Religion, zugleich als die verwandelten Substanzen des göttlichen Leibes und Lebens selbst genossen werden sollen. Das Symbolische muß aber schon deshalb immer alle Einheit der Anschauung aufheben, weil es in der zwiespältigen Natur des Symbols selbst liegt, etwas höheres zu bedeuten als es ist, und darum wird auf dem symbolischen Wege die einheitliche Anschauung der Gottheit immer in lauter einzelne Vielfältigkeiten und Mehrheiten des göttlichen Wesens zersetzt und zersplittert. So ist das Symbol die unerschöpflich fließende Urquelle des Polytheismns selbst, und wo, wie in dem vielfach gespaltenen Madonnendienst der christlichen Kirche, aus einer Maria gewissermaßen mehrere entstanden sind, je nach dem schwarzen oder weißen Stoff, aus dem sie gefertigt, oder nach localen und landschaftlichen Beziehungen, die ihr anhaften, da ist es das alte polytheistische Prinzip, es ist die schauerliche Mahnung des Götzenbildes, das sich begierig wieder in das christliche Bewußtsein hineindrängt.

Die Symbolik, mit welcher alle Kunst und alle Religion gemeinsam beginnen, zeigt sich zuerst als diese

rohe, natürliche Stufe des Pantheismus, der das Eine, Göttliche, schlechthin in Allem, Endlichem erblickt. Es geschieht aber darin sogleich schon der erste Schritt zur Vergeistigung dieser Anschauung und zwar durch die Kunst selbst, welche den Naturstoff, in dem die Erscheinung der Gottheit festgehalten werden soll, bearbeitet, ihn also dadurch schon seiner gemeinen Endlichkeit zu entreißen anfängt und mit dem Funken des göttlichen Werdens selbst die roheste Materie durchleuchtet und bezwingt. Und dies ist im höheren Sinne das pantheistische Wesen der Kunst zu nennen, daß sie in der Wirklichkeit selbst, die sie zu ihrem Material überkommt, den Gott zu entwickeln und herauszubilden hat, und dadurch die erste Bewegung im Bewußtsein der Völker bezeichnet, um in der Wirklichkeit die wahre Totalität des Göttlichen anzuschauen. Man kann daher von der Kunst wahrhaft sagen, daß sie alle Dinge der Wirklichkeit nur in Gott betrachten und in Gott gestalten lehre, aber dieser Pantheismus der Kunst, wie sehr er auch der wahrhaft religiösen Anschauung und der Freiheit des Bewußtseins dient, er ist es doch gerade, von dem gewisse christliche Theologen ihre Abneigung und zum Theil ihre Verwünschungen gegen die Kunst hergeleitet haben. Tholuck, in einem Aufsatz, der sich in Neander's Denkwürdigkeiten aus der Geschichte des

Christenthums (Bd. 1.) befindet, erhebt seine Stimme gegen alle Abbildung menschlicher Vorstellungen von der Gottheit, und verkennt darin den eigensten Entwickelungsgang, welchen der menschliche Geist und das Bewußtsein der Völker gerade auf diesem Wege genommen. Tholuck, der selbst ein Mann von überwiegender Phantasie ist, oder wenigstens bei seinem ersten Auftreten war, wo orientalische Gluth und Bilderfülle seine gläubige Seele durchzogen, er scheint sich allmählig abgestumpft und vernüchtert zu haben durch jene traurige Frömmigkeit, die in der vollen lebendigen Wirklichkeit Gott nicht mehr zu finden vermag, und darum auch das Bild haßt, welches, das Jenseits der Gottheit nicht mehr bestehen lassend, in diesem schönen unendlichen Diesseits, wie man das Bild nennen muß, die wahre gotterfüllte Wirklichkeit, den wirklichen Gott, bekennt. Jene Richtung des frommen abstracten Gefühls muß sich daher immer als kunstfeindlich zeigen, und Tholuck that dies besonders auch gegen das Theater, in einer besonderen Schrift, die er vor mehreren Jahren dagegen gerichtet.

Das ächte Bild, in dem auch erst die Kunst selbst zu ihrer wahren Vollendung kommt, wird aber der reinen und würdigen Anschauung von der Gottheit niemals schädlich werden können, sondern jede Religions-

ansicht, die am meisten polytheistische sowohl wie die am meisten monotheistische, muß durch das ächte Bild befriedigt und in ihrem innersten Bedürfniß nach der Gottheit gehoben werden können. Dies ist auch die ächt geschichtliche Entwickelung des menschlichen Geistes selbst. Die Kunst selbst biegt in ihrer höher und reiner sich gestaltenden Entwickelung immer mehr von jenem schlechten Pantheismus ab, der einzig und allein zum Vorwurf gemacht werden kann, und der bis in die neuesten Zeiten hinein den Grund zu so vielen Anklagen hergegeben, ja gewissermaßen zu einer polizeilichen Kategorie gestempelt worden ist, der aber, wenn man ihn näher zergliedert, im Grunde nur einen Unsinn enthält, welcher niemals bestanden hat. Was den Neueren als dieser Pantheismus verdächtig geworden ist, der Alles in Pausch und Bogen für Gott nimmt, und dadurch zuletzt allerdings als gottlos erscheinen muß, dieser als schlechthin negativ zu bezeichnende Pantheismus, er hat sich niemals in menschlichen Geisteszuständen als eine dauernde Form der Anschauung bethätigen können. Die Kunst selbst, deren Wesen es ist, das zersplitterte Allerlei der Erscheinung in die wahre Totalität des Daseins zu erheben, die Kunst selbst zeichnet den Weg vor, um hinwegzukommen von dieser bloßen willkürlichen Vergötterung der Materie,

indem sie von dem Stein, von dem Holzstumpf, von dem Mineralklumpen, auf den sich die erste dumpfe Anbetung des Göttlichen stürzt, allmählig fortgeht zu dem auf immer geistigerer Nothwendigkeit ruhenden Bilde.

---

### 18. Die symbolische Kunst.

Auf der Stufe des Symbols, in dem zuerst noch am Rohesten das pantheistische Vielerlei des göttlichen Lebens sich darstellen will, vermag die Kunst selbst nur den Beginn ihrer Wirksamkeit zu zeigen, und sie wird darin auch noch nicht in ihrer höheren selbständigen Bedeutung erkannt. In Aegypten, dem Heimathland der Symbole, standen die Künstler sogar in einer gewissen öffentlichen Verachtung, und gehörten der Handwerkerkaste zu, wie sie denn auch in der Verfertigung der Götterbilder, die ihnen aufgetragen waren, nur als Handwerker verfahren, d. h. nach einer bestimmten, durch das Gesetz festgestellten Form und Norm arbeiten durften, von der ihnen abzuweichen nicht erlaubt war.*)

Die ägyptischen Künstler waren deshalb durch das Staatsgesetz auf die Fortführung eines und desselben Kunststils angewiesen, weil dieser Stil mit der Ver-

*) Vergl. Winkelmann, Geschichte der Kunst 1. 75.

fassung und der Religion des Landes im innigsten Zusammenhang betrachtet wurde. Plato erzählt daher im 2. Buch seiner Gesetze, daß die zu seiner Zeit in Aegypten gefertigten Statuen durchaus dieselbe Bildung und Manier hätten, wie die, welche vor tausend und mehr Jahren dort gearbeitet worden. Die Erlaubniß der ägyptischen Künstler, zu bilden, schränkte sich auch nur auf die Götter, Könige und Priester ein, die (mit Ausnahme der Schnitzfiguren an ihren Gebäuden) einzig und allein in menschlicher Form dargestellt werden durften. Götter, Könige und Priester waren aber bei diesem Volke im Grunde nur dieselben Repräsentanten des göttlichen Wesens, denn die Götter der Aegypter waren in alter Zeit immer auch die Könige dieses Landes gewesen, und den ältesten Königen gehörte das Priesterthum ursprünglich an.

Dies streng monarchische Staatsleben, in welchem der freie Mensch noch nicht, wie später in Griechenland, mit einer Statue belohnt wurde, hüllte sich deshalb tief und fest in die Symbole ein, und umspann mit ihren dunklen Fäden, welche die Kunst nach politischer Vorschrift schlingen mußte, das ganze Volksbewußtsein. In der Kunst selbst mußte sich das menschliche Individuum noch gefesselt und unbewegt zeigen. Die Füße der ägyptischen Statuen sind in Parallellinien dicht

zusammen stehend, und nur ein wenig darf sich ein Fuß vor dem andern hervorschieben. Ebenso geschlossen und jeder freien Handlung entzogen sind die Arme, die an den männlichen Gestalten fest an die Seiten angeklemmt, ebenfalls in gerader Linie herunterhängen, bei den weiblichen Figuren in der Regel nur der rechte Arm, während der linke gebogen nter der Brust ruht. Die Statuen erscheinen noch an eine Säule angelehnt, mit der sie aus einem Stück bestehen. Die geraden und wenig bewegten Linien sind das Herrschende und alles Andere Zwingende. Die gebundene und gezwungene Form der menschlichen Persönlichkeit darzustellen, muß sich die ägyptische Kunst zu ihrer Aufgabe machen. Selbst im Tode muß das Individuum sich als Mumie in sich selbst einschließen, weil es sonst die Unsterblichkeit nicht zu erringen vermag. Das Individuum als solches in seiner besondern Bedeutung wird nur als Mumie Gegenstand der Kunst, wo die Malerei bei den Aegyptern ihr Werk beginnt, die mit ihren Farben, deren besonders sechs angenommen werden: weiß, schwarz, blau, roth, gelb und grün, hinzutritt, um noch zuletzt den menschlichen Körper mit den heiligen Symbolen zu bemalen. Von den Künsten, die am meisten auf das Innere des menschlichen Geistes eingehen und daraus entspringen, erscheint die Dichtkunst

sogar als verboten. Doch erwähnt Herodot (II. 79.) eines ägyptischen Volksliedes, das er überall singen gehört, und welches er mit dem Linosgesang der Hellenen vergleicht. Der griechische Linos war ein Klagegesang auf den Tod des alten thebanischen Dichters dieses Namens, den alle Dichter als den Vater ihrer Kunst besangen.*) So hatten die Aegypter ein gleiches Klagelied, welches nach Einigen ihr erstes und einziges Lied gewesen sein soll, und das bei ihnen Maneros hieß, worin der frühverstorbene einzige Sohn des ersten Königs von Aegypten verherrlicht wurde. Doch scheint sich annehmen zu lassen, daß die Aegypter mehrere ihnen eigenthümlich angehörende Volkslieder hervorgebracht und gesungen haben.

Die Musik dagegen hat sich mystisch mit der Astronomie verbunden, und hat eine bestimmte Beziehung zu den Cyklen der Gestirne, die für das ganze ägyptische Geistesleben von so großer Wichtigkeit sind. Doch erscheint die Musik auch als der Ausdruck des geheimnißvollen Geistestaumels, der hier Land und Volk bewegt, namentlich bei den orgiastischen Phallusfesten, wo die Flöte ihre wollüstig schwebenden Töne hineinmischt. Osiris selbst will die Völker durch Musik bilden. In den alten Königsgräbern werden

*) Vergl. Hartmann, Geschichte der Poesie I. 96.

vielsaitige Harfen laut, und wer sie versteht, hört die Geheimnisse der Vergangenheit und der Zukunft. Die Musik erscheint hier als die allgemeine Kunst des Geisterreichs, in der gewissermaßen alle andern Symbole des Lebens in mysteriöser Einheit zusammenfließen.

Uebrigens haben die Aegypter schon musikalische Instrumente verschiedener Art gekannt, besonders aber die sehr kunstvoll ausgebildete Harfe von vielen Saiten. Der tönende Memnon, der Morgengöttin Sohn, steht als das Symbol der Göttlichkeit des Klanges da, und verherrlicht den Ton in der Schöpfung, den er an die Bedeutung des Lichtes knüpfte. Das Licht der Frühsonne trifft sein Bild, und wenn die anbetenden Gesänge der Priester es umtönen, antwortet Memnon selbst mit dem Siebenlaut, und er, der Lichtgeist, in welchem der Sonnenaufgang verehrt wird, wird zum Gott und Vater der Musen, in welchen die Natur zuerst den Ton, der hier gewissermaßen als das klingende Selbstbewußtsein der Natur heraustritt, gewinnt. Dieses Symbol enthält die entschiedenste Andeutung, wie in Aegypten der Menschengeist, indem er den Naturstoff durch seine Symbolik vergöttlicht, doch auch schon aus demselben sich zur Freiheit hervorzuringen strebt, und zwar durch den Ton, der hier zuerst als diese Gegenwirkung von Licht und Materie, von Geist

und Natur, sich bildet, ausstrahlend dieses Ineinanderdringen von Geist und Natur, dessen Product hier der Ton wird. Im Symbol des Memnons vereinigt sich daher gewissermaßen diese ganze symbolische Weltanschauung wie in ihrem Grundbilde, indem die Vereinheitlichung von Geist und Materie, nach welcher alle Symbolik trachtet, hier im Ton, wie er als die Einheit des Lichts mit dem Stein erscheint, als erreicht und befriedigt angeschaut wird. In neuerer Zeit haben reisende Engländer, die in Aegypten Memnonssäulen besichtigt haben, ihrem ächt nationalen praktischen Instinct gemäß, herausfinden wollen, daß bei dem Tönen der Säule nur Priesterbetrug dahinter gesteckt, und sie haben eine Vorrichtung darin entdecken wollen, vermittelst welcher ein in der Säule versteckt gewesener Priester durch einen Metallstöpsel den Klang hervorbrachte. Dies ist auch höchst wahrscheinlich, obwohl diese traurige Klugheit, welche aus allen Räthseln und Geheimnissen im Himmel und auf Erden am Ende ein mechanisches Figurentheater zusammenfindet, auch ihr Verletzendes hat. Die weinenden Marienbilder der christlichen Zeiten, welche Thränen von Blut aus ihren beweglichen Augen vergießen, (und den Zeitungsnachrichten zufolge, hat erst vor Kurzem wieder ein solches in Rom Blut geschwitzt) sie haben dasselbe Phänomen

dargeboten, das Symbol in lebendige Bewegung gebracht zu sehen durch die Mechanik, mit der darin die Symbolik ihre grundthümliche Verwandtschaft, welche sie noch von der höheren Stufe des wahrhaft freien Bewußtseins zurückhält, aufzeigt. Diese Mechanik thut aber der inneren Bedeutung des Symbols selbst keinen Eintrag, und bei aller Verfälschung der Marienbilder hat der Dienst der Madonna immer seine Zeit gehabt, wo er die Gemüther in wahrhafter Bedeutung erfüllte.

Die symbolische Gestaltungskraft, welche wir in Aegypten als ursprünglich heimisch erblicken müssen, drängte sich in der Baukunst dieses Volkes zu den großartigsten und kolossalsten Hervorbringungen zusammen. Die ungeheure Felsennatur des Landes selbst war die Grundlage und das Vorbild ihrer riesenhaften Bauwerke, deren gewaltige und in sich verschlossene Massen überall den geheimnißvollen Geist dieses Volkes ausdrücken. Die Baukunst der Aegypter ging vom Höhlenbau und vom Erdbau aus, worin überhaupt die ersten Anfänge der bauenden Kunst zu erblicken sind. Die ägyptischen Pyramiden, die als Grabmäler der Könige aufgeführt wurden, weisen zunächst jene Form des Erdhügels an sich auf, der in frühesten Zeiten namentlich bei den kaukasischen Völkerschaften zur Errichtung eines Denk- und Grabmals diente und die

Gebeine ihrer Verstorbenen in sich schloß, wie man deren noch heutzutage bei slavischen Völkern, namentlich in Polen, erblicken kann, wo noch in neuerer Zeit dem großen Kosciuszko in der Nähe von Krakau ein solcher Erdhügel aufgeworfen wurde, der durch die Art, wie er gemeinsam von dem ganzen Volke ausgeführt wird, die Betheiligung der ganzen Nation an dem Denkmal ausdrückt. Der Pyramidenbau in Aegypten hat dieselben einfachen Formen, es sind die ursprünglichen Naturformen, bei denen zum Theil die Felsengestaltungen des Landes als Vorbild gedient haben. Ein Steinhügel bildete den inneren Kern der Pyramide, um den Quadern herumgelegt wurden. Im Innern befanden sich, meistens aus großen Quadern gebaut, die Todtenkammern, in welchen die Sarkophage standen, oder die Leichen ruhten auch in tiefen Aushöhlungen des Fußbodens. Gänge verbanden inwendig die einzelnen Kammern. Als Wächter dieses heiligen Todtenreichs stand die gewaltige Sphinx vor der Pforte, und hütete, als Sinnbild der tiefsten und geheimnißvollsten Weisheit, den Zugang. Hier webt sich Kunst und Natur zu einer seltsamen Hülle ineinander, um inwendig ein Dasein zu fassen, welches sein Unendliches, zu dem es hier entrückt erscheint, nur wieder als eine neue geheimnißvolle und unzerstörbare Endlichkeit aufzeigt.

So ist die Pyramide die einfache Grundgestalt und Concentration des Symbols überhaupt, wie es das Weltbewußtsein auf dieser Stufe der Zeiten ausdrückt.

Wenn es für die ägyptischen Künstler ein Staatsgesetz gab, durch das sie in der Bildung der menschlichen Figuren eigenthümlich beschränkt wurden, so scheint ihnen dies in ihren Darstellungen der Thiere nicht in dieser Weise hinderlich gewesen zu sein, weshalb denn auch in den Gebilden derselben immer eine größere Freiheit des Stils und eine mehr künstlerische Schöpferkraft sich zeigt. Die Thiere waren an sich heilige Symbole, die Katze, das Krokodil, das Flußpferd, die Fischotter, die Schlange, und mehrere andere, wurden mehr oder weniger Gegenstände der religiösen Andacht, und so als Zeichen der Gottheit von den Künstlern gebildet.

Ein anderes vielgebrauchtes Symbol ist der Phönix, dieser heilige und geheimnißvolle Vogel, dessen Lebensgeschichte zuerst der wundergläubige Herodot ausführlicher erzählt hat. Ein Theil seines Geflügels ist golden, der andere roth, und an Gestalt und Größe gleicht er dem Adler, doch hat ihn Herodot selbst nur in einem Bilde gesehen. Dieser Vogel kommt alle fünfhundert Jahr einmal nach Aegypten, aber er kommt nur dann, wenn sein Vater gestorben ist. Er kommt

aber aus Arabien herübergeflogen, um seinen todten Vater, den er in Myrrhen eingehüllt, in das Heiligthum des Helios zu tragen und dort zu begraben. Dies ist das Symbol der Wiedergeburt der neuen Zeit, und der in der Myrrhenkugel verschlossene Vater ist die alte Zeit, die in der Sonnengluth des Helios, durch welche sich Alles ewig erneut, zu Grabe getragen wird. Mit dem alten Zeitenvogel stürzt sich der neue zusammen in die Flammen der ausbrennenden Zeit, und aus der eigenen Asche schwingt er sich in verjüngter Lebensgestalt empor, als die neue Zeit. In diesem Sinnbild, in welchem die Aegypter zunächst eine ihrer astronomischen Perioden angedeutet haben, oder das große Jahr ihrer Zeitrechnung, das sich immer in gewissen Cyklen vollendete, in ihm hat jener Glaube an eine neue Zeit, der von Alters her immer die Herzen der Völker bewegt, sein wunderbares Symbol gefunden, das bis auf unsere Tage lebenskräftig geblieben ist. Zu einem Bild der menschlichen Unsterblichkeit, und besonders der Auferstehung des Fleisches ist der Phönix zuerst durch die christlichen Kirchenväter gemacht worden, und hat auch in dieser Bedeutung der modernen Poesie vielfach gedient.*)

In seiner Entstehung bedeutet aber dies Symbol

*) Creuzer, Symbolik I. 145.

die ewige Erneuerung der Zeiten für die Völker, und man hat bis in unsere Tage hinein dies Symbol gebraucht, um eine neue Wendung der öffentlichen Geschicke, den Kampf zwischen alter und neuer Zeit, und die Kraft der Wiedergeburt des Völkerglücks und der Völkerfreiheit, damit zu bezeichnen. Von Zeit zu Zeit, nach Ablauf gewisser Cyklen des Geistes, brennen die Lebensformen der Völker zu Asche, und die richtige Zeit muß eingehalten werden, um das erstorbene Leben hineinzutragen in den Aufgang des neuen Sonnenjahrs, wo aus der Asche sich wieder die neue Gestalt erhebt.

Dies Symbol hat sich auch in einem andern Bilde bei den neueren Völkern forterhalten, in den sogenannten Johannisfeuern, die zur Zeit des Sommersolstitiums noch jetzt im Norden und auch bei uns in Deutschland auf den Höhen angezündet werden, und die von Uralters her mit dem Begriff, daß die alte Zeit verbrannt werden solle, den Gedanken der Zukunft und der Freiheit des Völkerlebens verbunden haben. Immer ist es dasselbe Bedürfniß nach Erneuerung und Versöhnung, nach Gestaltung und Vollendung, das die Völker in unruhig und befriedigungslos gewordenen Geisteszuständen zum Symbol treibt, und gewöhnlich ist es dasselbe uralte Symbol, das aus den frühesten Völkerbedürfnissen her immer wieder in

die neuen Zustände als ihr eigenstes Zeichen sich hineindrängt.

---

## 19. Die türkische Blumensprache.

Das Symbol, als die untergeordnetere und willkürlichere Form des Bewußtseins, kann auch in späteren Zeiten beliebig geschaffen werden, und hat insofern nicht, wie der Mythus, seine bestimmte historische Epoche, die es ausfüllt und umspannt. So nennt man auch symbolisch diejenigen bildlichen Denkformeln, wie sie in alten Philosophenschulen, namentlich bei den Pythagoräern, gewissermaßen die Schulsprache auszumachen schienen, und die in einem natürlichen Gleichniß eine bestimmte geistige Bedeutung einzuschließen suchten. So war bei den Pythagoräern, welche ihre Weisheit zum Theil aus dem Orientalismus entwickelten, eine solche symbolische Denkformel zum Beispiel die: sitze nicht auf dem Scheffel, mit der man doch eben nicht geheimnißvoll zu thun braucht, obwohl ihr Sinn in alter Zeit selbst verschiedenartig ausgelegt wird, indem Porphyr sie deutet: lebe nicht unthätig! Jamblichus aber: Trage nicht Nahrungssorgen ins Geistige über, und lebe mehr der Seele und der Betrachtung, als dem

Leib und dem Leiblichen!*) Dies ist eine Symbolik, wie wir sie heut noch alle Tage hervorbringen, und wie sie in den Freimaurerlogen zu den feststehenden Formen gehört.

So ist auch die Blumensprache der türkischen Harems eine solche sich künstlich fortentwickelnde Symbolik, welche aber weit kunstvoller zusammengefügt ist, als die pythagoräischen Denksymbole, indem hier an das Naturbild, die Blume, jedesmal eine ganze zusammenhängende Gedankenreihe geknüpft wird. Joseph von Hammer hat in seinen „Fundgruben des Orients" zwei sehr gelehrte Abhandlungen über die Symbolik des Harems, wie er die Blumensprache nennt, geliefert, und es ist bemerkenswerth, daß diese Symbolik, wieviel Bedeutung auch bei den andern asiatischen Völkern die Blume hat, überhaupt nur bei den Türken sich erzeugt, wo sie die Frauen des Harems als ein Produkt ihrer müßigen Phantasie und zugleich als eine Politik ihres Herzens hervorgebracht haben.

Diese Blumensymbolik besteht aber eigentlich darin, daß gewisse Wörter genommen werden, welche sich auf die Namen gewisser Blumen und Früchte reimen, und nachdem dieser Reim einmal gewählt und festgesetzt ist, dient er dazu, einen gänzen im Sinn behaltenen Satz

*) Vergl. Creuzer, Symbolik I. 39.

zu bezeichnen, welcher mit dem gegebenen Reim endigt. Auf diese Weise besteht die Blumensprache nicht aus einzelnen Worten oder Phrasen, sondern immer aus einer ganzen Gedankenvorstellung, an deren Sinn durch die Blume oder die Frucht erinnert wird, deren Namen mit dem letzten Wort des Gedankensatzes sich reimt, was bei einer Sprache, welche so reich an Reimen ist, wie die türkische, vorzugsweise begünstigt werden muß. Der bei jeder Blume vorzugsweise anzunehmende Reim ist jedoch festgesetzt, und die Kenntniß der Blumensprache besteht dann eben darin, die angenommenen Reime zu kennen, welche den bestimmten Gedankensatz nach sich ziehen. So ist z. B. in dem symbolischen Wörterbuch des Harems, womit uns Hammer bekannt gemacht hat, Klee die Bezeichnung für den Satz: ich liebe dich bis in des Todes Weh, u. dgl. Hier zeigt sich das Symbol als eine Gemeinschrift, die nur den Eingeweihten verständlich ist, und die ein Auskunftsmittel für die mangelnde oder verbotene Oeffentlichkeit der Verständigung dargeboten, ein Beweis wie durch türkische Zustände eine völlig organisirte Heimlichkeit und symbolische Geistesformen geschaffen werden können.

---

## 20. Der Mythus.

Um sich vom Symbol zum ächten Bild zu erheben, muß die Kunst ihren Durchgang durch den Mythus nehmen.

Der Mythus ist schon die innerlichere und umfassendere Gestaltung des ganzen Volksbewußtseins, das in ihm sich selbst gegenständlich zu werden gestrebt hat. Der Mythus, als diese ursprüngliche Gestalt des Volksbewußtseins, aus welchem alle anderen Gestaltungen und Geistesentwickelungen herfließen müssen, der Mythus wird sich zwar oft des Symbols als Mittel oder auch als Anlaß seiner Darstellungen bedienen, und besonders hat Creuzer in seiner Symbolik und Mythologie der alten Völker die Entstehung der Mythen aus den Symbolen oft sehr überraschend nachgewiesen. Aber der Mythus ist schon diese geistigere Totalität, welche in einer auf die rein geistige Erkenntniß abzielenden Form, die ersten Regungen des Geschichtslebens und des denkenden Bewußtseins in Verbindung mit dem Naturleben und mit den gegebenen örtlichen Verhältnissen ineinsgestalten will.

Der Mythus erscheint vorzugsweise in Indien als diese erste Gestalt aller Philosophie, Religion und Poesie. Denn da der Mythus das ursprüngliche Volksbewußtsein selber ist, so erscheint in ihm Das,

was ursprünglich im Volksbewußtsein verbunden lag, zuerst als eine einheitliche Gestalt, als die Einheit von Wissen und Leben, Denken und Glauben, als die Einheit von Speculation und Geschichte.

Der Mythus ist die Sage vom Geist, in welcher dieser zum ersten Mal zu Worte zu kommen gestrebt hat, wie denn μῦθος zunächst nichts Anderes ist als ἔπος, das Wort, hierin zugleich die erste Form aller Poesie im Epos andeutend, wovon wir später zu sprechen haben werden. Bei Homer erscheint μῦθος auch noch völlig gleichbedeutend mit λόγος, so daß sich der Mythus hierin als die gestaltete Vernunft und Wahrheit selbst ergiebt, innerhalb deren noch gar keine Trennungen zwischen Wahrheit und Unwahrheit stattfinden können, welche Trennung erst in den späteren Zeiten angenommen wird, wo μῦθος nur eine Erdichtung bedeutet, wie im Gegensatz zu der von der Wahrheit erfüllten und beglaubigten Erzählung, die nun vorzugsweise als λόγος erscheint.

In seinem ursprünglichen Wesen ist aber der Mythus keineswegs als Erdichtung zu nehmen, welches eine willkürliche Erfindung ausdrücken würde, sondern der Mythus ist vielmehr die wahre Dichtung selbst, an der aber kein Einzelner gedichtet, sondern in der das Ganze aus sich selbst heraus zum Gedicht geworden

ist. Der Mythus ist die objective Poesie des Volksbewußtseins, das eben sich selbst in seiner Wahrheit darin anschauen will und darum in diesem seinem natürlichen Drang der Selbsterkenntniß, gleich dem Seidenwurm, der sich selbst verspinnt, sich diese Hülle der Dichtung webt, um darin sein eigenstes Wesen in göttlicher Freiheit auszuspannen.

Die fortwährend schaffende Begeisterung, welche das Volksleben in seinen innersten Tiefen und in seiner geheimsten Stille durchdringt, schafft überall den Mythus, wo das Volk in seinem Urgrunde sich rührt, und zum ersten Male gegenständlich aus sich heraustritt, um seiner selbst desto gewisser zu werden, welches in diesem mythischen Denken geschieht, das zugleich philosophisches Dichten ist. Die Mythen erscheinen daher fast immer aus historischen und philosophischen Elementen gemischt, welches philosophische Element an ihnen vorzugsweise das religiöse oder das theomythische ist, und je älter und unverbildeter noch der Mythus ist, desto mehr trägt er noch in der Regel von dem philosophischen Ernst der Urwelt in sich, bis das Poetische als solches überwiegender in ihm wird und ihn durch Heiterkeit und Schönheit immer mehr sänftiget und mildert.

---

### 21. Die Gestaltungen des Mythus in Indien.

Der Mythus ist aber bei den Indiern noch nicht zu dieser plastischen Gestalt der Schönheit gediehen, in die er sich bei den Hellenen erhebt. Je mehr geistige Innerlichkeit das indische Volk bewegte, desto schärfer trennten sich in seiner Anschauung sowohl, wie in seiner Kunstbildnerei noch die Elemente des Bildes und des Gedankens auseinander, und das Bild der Gottheit ward von vorn herein nur mit dem Bewußtsein hingestellt, daß es ein unvollkommenes und mangelhaftes Zeichen für dasselbe sei, und daß die wahre Bedeutung davon in der innerlichen Vorstellung, im Denken und im Gefühl der Gläubigen, zurückgeblieben sei, dem aber in seiner Tiefe und Fülle gar nicht genügt werden könne durch das Bild. Die mythischen Gestalten, welche dies Volk zum Ausdruck seiner inneren Gedankenwelt gefunden, schweifen daher immer in das Maßlose und Ungeheure hinüber, und können sich nicht genug thun an Zeichen und Attributen, um den unendlichen Inhalt, auf den sie bezogen werden, zu erschöpfen.

Die mythische Darstellung erscheint daher in Indien vorzugsweise in der Bedeutung der Allegorie, die aus solchen, die innere Welt von der älteren abscheidenden, Geisteszuständen geboren wird. Die Allegorie

ist nicht die absolute Durchdringung von Wesen und Form, aus welcher allein die Schönheit wird, sondern in ihr bedeutet die Form nur das Wesen; das Bedeutsame, für das alle möglichen Zeichen und Sinnbilder ganz äußerlich hervorgesucht werden können, macht den eigentlichen Character der Allegorie aus. Diese allegorische Bildnerei erzeugt daher ebensosehr das phantastisch Riesenhafte, wie das Kindische und Triviale, und innerhalb dieser beiden Sphären bewegt sich auch die indische Kunstdarstellung. Das Unschöne und Geschmacklose, das der Allegorie in der Regel eignet, beherrscht im höchsten Grade alle Kunstformen des indischen Volkes. Die Weisheit wird durch viele Köpfe, die Tapferkeit und Stärke durch viele Arme abgebildet.

Die Allegorie schließt immer ein Reflexionselement in sich, das nicht zur wahren Plastik zu bezwingen ist, weil es, statt des Genusses der unmittelbaren Anschauung, nur den Sinn der Deutung weckt, und eigentlich nur eine Erinnerung an das Wesen selbst ist, worin sich gerade die Zerfallenheit des Bewußtseins zwischen Gedanke und Bild am entschiedensten herausstellt. In Zeiten der Entartung des Geschmacks und des ganzen Lebensverfalls, wo ein Widerspruch zwischen den innersten Elementen des Daseins entstanden ist,

thut sich daher gewöhnlich die allegorische Symbolik am meisten hervor. Als das Nationalleben der Römer am tiefsten gesunken war, wurde ganzen Büchern bei ihnen eine allegorische Einkleidung gegeben. So schrieb Martianus Capella eine ganze Encyclopädie aller Wissenschaften unter dem Bilde einer Hochzeit der Philologie und des Merkurs.

Die allegorische Bildnerei zeigt hauptsächlich den Drang nach Personification auf, und es ist das Persönlichwerden der Ideen, das Suchen nach einer individuellen Verkörperung des geistigen und göttlichen Inhalts, um die es sich dabei handelt. Die vielfachen Incarnationen, welche der indische Gott Wischnu erfuhr, stellen in der indischen Religionsanschauung das eigentliche Wesen dieser nach Verkörperung sich drängenden Symbolik des Geistes dar. In endlosen Gestaltungen stürzt sich der Gott in die Materie hinein, und kann doch seine Wesenheit in den Formen derselben gar nicht ersättigen, weshalb er eine Incarnation nach der andern zur Vollbringung seiner selbst erwählt. Die Statue, in welcher der Gott vorgestellt wird, hat dann dieselbe schwankende Bedeutung, es wohnt die Kraft des Gottes allerdings in dem Götterbilde selbst und strahlt in demselben ihre Wirkung auf die Welt aus, aber die Anschauung selbst kann sich auch bei diesem

Bilde nicht beruhigen, sondern sie schweift immer wieder davon ab zu einer Allgemeinheit des Bewußtseins hin, worin sie in einer unbegränzten und schrankenlosen Form den Gedanken des Göttlichen weiter fortspinnt, während im hellenischen Bewußtsein die gefundene plastische Form zugleich die Beruhigung und die Gränze für die Anschauung des Geistes wird. Es giebt daher gar nichts Festes und Bestimmtes auf dieser Stufe des Symbols, welche uns das indische Bewußtsein vorführt, sondern alle Zeichen und Sinnbilder taumeln in wilder Mannigfaltigkeit durcheinander, eine Gestalt verwandelt sich urplötzlich in die andere, und die buntscheckigste Sinnlichkeit, die das Leben des Geistes bedeuten soll, schiebt sich in maßlosen Gebilden hin und her.

Ehe Christus als wahres Bild, das heißt, als die ächte Einheit des Göttlichen und Menschlichen, erschienen war, ehe die wahre Wiedereinsetzung des Bildes in sein geistiges und göttliches Recht durch das Christenthum stattgefunden hatte, entfaltete sich schon in der indischen Phantasie die Weisheit des Mensch-gewordenen göttlichen Geistes, mußte aber in sich selbst wieder vergehen und ersterben, ohne zum weltgeschichtlich bewegenden Prinzip werden zu können. Im Krischnas drängen sich alle sonst zerstreuten Formen der Natürlichkeit zusammen, um in ihm ihr geistiges Band

zu finden, und einer Einheit des Geistes in ihm sich zu unterwerfen. Die Dreifachheit des urgöttlichen Wesens, wie sie schon in dem indischen Bewußtsein lebt, hat sich im Krischnas zu einer Einheit zusammengefaßt, welche das ganze Dasein als wahrer Lebenshauch durchdringt, und in den Urgrund der Natur und des Geistes zugleich ihre Wurzeln hinabgesenkt hat. Aber es kann sich unter diesem Volke noch keine einheitliche und harmonische Lebensgestaltung daraus zusammenfügen, die wahre Form der Schönheit wird noch nicht auf diesem Grunde geboren, und das Bild zerbricht sofort wieder in seine elementaren Bestandtheile, es wird immer wieder der schroffe Gegensatz von Natur und Geist daraus, und die damit verbundene Vernichtung der individuellen Persönlichkeit, an welche das Bewußtsein auf dieser Stufe unrettbar verfällt. Denn das Märtyrerthum, welches die harmonisch erschaffenen Formen des körperlichen Daseins um des Geistes willen zerstückelt und durch auferlegte unnatürliche Bußen aufreibt, das Märtyrerthum kehrt sich in allen Epochen der indischen Volksentwickelung immer wieder als die höchste Spitze des Bewußtseins heraus. Im Besitz ihrer höchsten Weisheit setzt diese Weltanschauung den wahren Werth des Daseins doch nur wieder in die Trennung des Geistigen und Natürlichen, und ihr Ideal

ist demgemäß nicht das Handeln und die lebendige persönliche Bewegung der That, sondern das Büßen, das Ertödten der natürlichen Kraft des Lebens. Dies indische Märtyrerthum, in dem Görres und Andere so viel Christliches haben wiederfinden wollen, hat sich denn auch bis in die spätere christliche Denkweise selbst wieder gewaltig hineingedrängt. Jene alten Einsiedler und Rischi's der Indier, welche sich so übernatürliche Qualen zumutheten und darin den Stachel höchster Seligkeit und wahren göttlichen Bewußtseins empfanden, sie wiederholen sich in der ersten ascetischen Epoche des Christenthums, das darin noch seinen mächtig nachwirkenden Zusammenhang mit der Geistesart des Orients aufzeigt.

---

### 22. Das persische Lichtsymbol.

Zwischen Symbol und Allegorie in der Mitte steht das persische Lichtsymbol, in welchem es sich um keine künstliche Bildnerei einer religiösen Vorstellung handelt, sondern wo das Natürliche das Göttliche unmittelbar selbst ist und bedeutet. Ormuzd, der Gott des Lichts, ist zugleich das absolut gute Wesen, weil er das absolut reine Licht selbst ist. Vor Erschaffung aller Dinge war das Wort, das vom Throne des

Guten her gegeben worden, und aus welchem das Urlicht geflossen, welches Ormuzd ist, der ewige Lichtquell, Erstgeborener aller Wesen. In ebenso entschiedener natürlicher Einheit des Finstern und Bösen steht ihm das Reich des Ahriman gegenüber, und die ganze Weltanschauung bewegt sich in diesem einfachen Dualismus, der in dem Kampf und der Mischung des Gegensatzes das wahre Bestehen der Dinge erblickt, und wo durch den Kampf dieser beiden unendlichen Prinzipien das Endliche sich wahrhaft in Gott gesetzt sieht, wie es die höhere Lehre der Magier ausgedrückt hat.

Symbolisch ist diese Weltanschauung der Perser allerdings noch insofern zu nennen, als hier nicht Licht und Feuer als bloßer materieller Naturstoff göttlich verehrt werden, sondern nur das ihnen inwohnende Prinzip, ihre höhere geistige Wesenheit. Auch fehlt es der persischen Religionsanschauung nicht an vielfachen einzelnen Symbolen, besonders der Thierwelt, worin sie ihre ethischen Prinzipien sinnbildnerisch ausgedrückt hat. Das vorherrschend moralische Element ihrer Anschauung, das der Phantasie nicht günstig war, konnte freilich auch die Hervorbringungen in der Kunst nicht auf eine ausgezeichnete Stufe heben. Die Perser hatten, wie Herodot erzählt, die Meinung, daß die

Götter gar nicht in menschlicher Gestalt gebildet werden könnten, und Winkelmann wies in seiner Geschichte der Kunst nach, daß die Statuen von dem persischen Gott Mithras, die an verschiedenen Orten in Rom zu sehen sind, nicht von persischen Künstlern herrühren können, sondern spätere griechische oder römische Arbeiten sind, wie denn der Dienst dieses Gottes Mithras, der in der persischen Religion gewissermaßen als der Mittler zwischen den beiden Prinzipien des Lichts und der Finsterniß erscheint, sich noch im späteren Römerreich als Geheimdienst verbreitete und mit den ersten Gestaltungen des Christenthums nicht unwesentlich zusammenhing.

---

### 22. Das plastische Ideal des Hellenismus.

In der plastischen Welt der Griechen haben wir nun vorzugsweise das zur höchsten Vollendung seiner Form gelangte Schönheitsideal selbst anzuschauen. Das Schönste und der Schönste ist in der hellenischen Weltansicht der Gott selbst, und die Kunst, deren höchstes Ideal immer die Menschwerdung Gottes ist, hat die Aufgabe, diesen menschgewordenen Gott als das wahrhaft Schöne zu bilden.

Die Kunst tritt hier als die ächte Opferpriesterin der Gottheit auf, und wie die Götter sonst in den finstersten Zeiten des Heidenthums blutige Menschenopfer zu ihrer Genugthuung verlangten, so waren es bei den Hellenen nun die schönsten menschlichen Formen, die ihnen geopfert und geweiht wurden. Der Gott nimmt das Opfer dieser schönen Menschenform an, und vollbringt in der Erscheinung derselben seine höchste Offenbarung. Das aber, was am Gott das Schönste ist, ist der Mensch, das höchste Schöne oder die schönste Erscheinung konnte nur das Ideal der menschlichen Natur sein, in welchem das Götterideal ausgeprägt wurde.

Dieser Gedanke, daß das höchste Menschliche zugleich das wahrhaft Göttliche ist, hat sich zuerst im Hellenenthum als die plastische Religion dieses Volkes zu gestalten begonnen. Dieser Gedanke, der im Christenthum später zu diesem welterschütternden und weltverzehrenden Gährungselement wird, und der uns heut noch in schweren Geisteskämpfen gefangen hält, er findet in dem glücklichen Volksnaturell jener Zeit seine ruhige und harmonische Lösung durch die Plastik. Wenn im Hellenenthum, in dieser ersten Offenbarung von der Einheit des Göttlichen und Menschlichen, wenn in ihm als die eigentliche Schönheit Gottes der

Mensch heraustrat, so wurde darauf im Christenthum scheinbar das Gegentheil davon offenbar, und es wurde in diesem zuerst verkündigt, daß das Schönste am Menschen Gott sei. Hier deutet sich uns zuerst der Gegensatz der hellenischen und christlichen Weltanschauung an, den wir aber hier schon in dieser vorläufigen Beziehung uns gegenwärtig erhalten müssen, um auch das Hellenenthum selbst in seinem wesentlichsten Sinn für die ganze Entwickelung der Zeiten aufzufassen. Im Hellenenthum und im Christenthum stellen sich uns zwei ursprüngliche Grundformen der göttlichen Offenbarung dar, die durch ein innerstes gemeinsames Band miteinander verbunden sind, die sich deshalb in der ganzen nachfolgenden Geschichte niemals wieder loslassen, sondern unaufhörlich locken und reizen, die sich fortwährend zu durchdringen trachten, in der Kunst sowohl wie in der ganzen Geistesbildung der Neueren, und in allen ihren sich gestalten wollenden Lebenszuständen.

Die eigentliche Hauptgestalt des Lebens war aber im Hellenenthum doch der Gott, es handelt sich im Hellenenthum wesentlich um das wahre Götterthum, wie es sich im Christenthum zuerst um das wahre Menschenthum handelt. In der Schönheit des griechischen Gottes verzehrt sich noch die selbständig

Bedeutung der menschlichen Natur. Die menschliche Schönheit des Gottes hat zugleich alles Eigendasein des menschlichen Lebens wie seine Beute an sich gerissen, während im Christenthum die göttliche Schönheit des Menschen zuerst sich hervorbildet und damit das Reich des freien wahrhaft menschlichen Selbstbewußtseins in der Geschichte beginnt. In der Ilias bekriegen sich noch die Götter und die Menschen, und es wird von Seiten der Götter gewissermaßen Jagd gemacht auf die Menschen, die, ein Spielball der Götterlaune, elend hin und her geworfen werden, und dem Gott gegenüber keine Bürgschaft für ihr individuelles Eigenleben haben. Im homerischen Epos zeigt sich diese willkürliche Bestimmung, welche das menschliche Wesen durch das göttliche empfängt, noch von der gemüthlichen und heitern Seite des unmittelbaren Naturlebens, es ist auch in den Göttern selbst der rohe Naturzustand ihres Daseins, der sie mit den Menschenkindern in dies abenteuerliche Handgemenge bringt. Der Mensch selbst, als der Gegenstand dieser göttlichen Wegelagerung und Raubritterei, erträgt noch mit fröhlicher Laune die tyrannische Uebermacht des Göttlichen, der er individuell erliegen muß. Ihn hält dafür die allgemeine Macht des göttlich und menschlich verzweigten Volkslebens aufrecht, auf dessen Grund er so behaglich ruht, und

von dem er ebenso wenig heruntergleiten kann, wie die Götter selbst von ihrem sie festbindenden Olymp losgekettet werden können. Dies sind die epischen Geisteszustände, die im Homer ihre eigentliche Nationaldichtung und ihre wahre Concentration erhalten haben. Der Mangel an individueller Berechtigung aber, welcher sich ihren Göttern gegenüber bei den Griechen zeigt, wird durch die Tragödie zu einer bestimmten Idee ausgebildet und erscheint hier als diese, das ganze persönliche Leben bezwingende, Schicksalsidee, welche zugleich als die höchste poetische Idee dasteht, zu der es das hellenische Alterthum überhaupt hat bringen können. Die Schicksalsidee ist die zum Bewußtsein gebrachte Idee des menschlichen Individuums, das in seinem Eigenleben den Göttern zum Raube preisgegeben ist, und die Tragödie hat aus dieser Idee heraus den tiefsten Klagegesang über die, durch die göttliche Macht hervorgebrachte, Zerstückelung des menschlichen Lebens ertönen lassen.

In der griechischen Tragödie tritt zuerst diese merkwürdige Kehrseite des antiken Volksdaseins heraus, auf der es sich in seinem menschlichen Selbstbewußtsein gebrochen und beeinträchtigt bekennt, und durch die Trauer, die es um der menschlichen Bedürftigkeit willen erhebt, zugleich schon seinen Wendepunkt andeutet, den

man in den Chorgesängen des Sophokles vielfach als einen christlichen bezeichnet hat. So fehlt in der griechischen Tragödie die eigentlich menschliche Wirklichkeit, die nur als eine beeinträchtigte im Gegensatz zu der göttlichen Machtausübung hingestellt ist, die sich aber nicht zu dieser freien selbsteigenen Lebensgliederung entfalten kann. Und wo die weltliche individuelle Wirklichkeit schon mehr durchzubrechen strebt, wie bei Euripides, macht sich zugleich ein Verfall des eigentlich antiken Kunstprinzips schon bemerkbar. Das Alterthum bringt es immer nur zum Drama des in das Menschenthum hineinspielenden Götterlebens, während auf dem Grund und Boden des Christenthums erst das Drama des aus dem Göttlichen heraustretenden wahren Menschenlebens beginnt.

Wenn die griechische Poesie die Gegensätze des Göttlichen und Menschlichen bis zu dieser höchsten Spitze der tragischen Schicksalsidee gegen einander heraustreten läßt, so haben wir in der bildenden Kunst der Griechen, in der Sculptur, das eigentlich bindende und vermittelnde Prinzip des hellenischen Lebens zu erkennen. Die Sculptur, als diese eigentliche Kunst der plastischen Bildung, ist als die wesentlichste Ergänzung zum Epos und zur Tragödie der Griechen zu betrachten, und hilft erst die Totalität der hellenischen

Weltanschauung zu einem Ganzen vollenden. In der bildenden Kunst werden die Formen und die Züge der menschlichen Schönheit gewissermaßen in Gott gesammelt, es tritt nicht die göttliche Schönheit aus dem Menschenbilde heraus, sondern die menschlichen Formen werden von den Künstlern eklektisch zusammengelesen, und wo er die schönsten findet, bildet er den Gott darin. Die ideale Götterschönheit, wie sie aus der idealen Menschenschönheit herrlich hervorgeht, zeigt hier die Ineinanderbewegung des göttlichen und menschlichen Wesens nur in jener äußerlichen Natürlichkeit an, die als die Gränze und Schranke des antiken Lebens überall stehen bleibt, und in der Plastik, als dieser eigentlichen Kunst des antiken Lebens, sich durch die Art und Weise der Bildung des Gottes selbst am meisten anzeigt.

Das Schönheitsideal, das die Griechen aus vielen einzelnen schönen Formen von verschiedenen Körpern her zusammensuchten, wie von vielen großen Künstlern des Alterthums ausdrücklich überliefert ist, das Schönheitsideal erscheint dadurch gewissermaßen als ein Sammelbegriff der ganzen Wirklichkeit selbst, und das daraus hervorgegangene Bild der Gottheit wird zu einem Collectivbild der Menschheit selbst, zu einem Auszug und Inbegriff aller schönsten menschlichen Formen. Die Gottheit erscheint in diesem ihrem Bilde als der

Inbegriff der Menschheit selbst, aber in dieser bloß natürlichen Zusammenfügung der göttlichen und menschlichen Elemente.

Man hat in der Kunsttheorie zu behaupten gesucht eine solche Auswahl einzelner schöner Formen von verschiedenen Körpern zu einem Ganzen sei unmöglich und unkünstlerisch, und besonders hat Bernini die Meinung ausgesprochen, ein bestimmtes Glied und Theil des menschlichen Leibes passe sich zu keinem andern Körper, als dem es ursprünglich eigen ist. Diese Ansicht ist jedoch namentlich durch Winkelmann, (Kunstgeschichte II. 61. flg.) entschieden widerlegt worden, und sie wird es am meisten durch die Anschauung der Antike selbst, in der die individuelle schöne Form, von den verschiedensten Seiten hèr der Wirklichkeit entlehnt, sich zur Harmonie des ganzen Bildes, und zur einheitlichen Gestalt der Gottheit selbst zusammenfügte. Diese objective Einheit des Mannigfaltigen macht auch vorzugsweise das Wesen der Antike und den Character des plastischen Standpunkts überhaupt aus.

Indem die Griechen die Schönheit aus vielen einzelnen schönen Körpern zusammenfügten, wie Zeuxis seine Juno aus den fünf Schönheiten zu Kroton bildete und wovon auch Sokrates in seiner Unterredung mit

dem berühmten Maler Parrhasius (bei Xenophon in den Memorabilien III. 10. 2.) das Prinzip erörtert, so legten sie dadurch eben ihren hohen Sinn für die objective Idee der Schönheit an den Tag. Diese Idee der Schönheit waltete zugleich als ein strenges Gesetz, indem ihr gegenüber alle persönliche und subjective Vorliebe für diese oder jene Form unterdrückt, und nur das aufgenommen und herausgebildet werden mußte, was dieser allgemeinen Gesetzgebung der Schönheit, die das ganze Lebensgebiet durchzog und absteckte, entsprach.

Den Göttern selbst konnte nicht allgemein das gleiche Maaß der Schönheit zuertheilt werden, sondern jeder Gott hatte seine bestimmte Schönheit, in welcher er sich eben seinem Wesen nach individualisirte. Weil der Gott aber immer der schönen menschlichen Form bedurfte, um die Gestalt seiner eigenen Offenbarung zu finden, so mußte das ganze Leben sich demgemäß auf dieser gesetzmäßig vorgeschriebenen Linie der Schönheit bewegen. So ward sogar die Zeugung schöner Kinder durch darauf gesetzte Preise befördert, und unter den bekannten, in einem alten Volksliede enthaltenen vier Wünschen der Griechen waren die ersten, gesund und schön von Gestalt zu sein.

Die höchsten Bildungen der Götter bei den Griechen

geschahen noch nicht in menschlicher Gestalt, sondern sie wurden zuerst durch viereckige Steine und unbearbeitete Klötze andeutungsweise vorgestellt, zuvörderst in den bekannten dreißig Steinen, in welchen in ältester Zeit schon dreißig Gottheiten der Griechen angebetet wurden, und die sich in der Stadt Pharä in Achaja noch in den Zeiten des Pausanias befanden*). Aus dem Stein heraus, der auch als bloße Säule sich darstellt, fand nach der allmälig fortschreitenden Lebensbildung der Griechen die immer vollkommenere Erzeugung der Gestalt Statt, indem der Stein bald mit einem Kopf versehen, dann auch in den Unterschieden des Geschlechts bezeichnet, ferner durch einen Einschnitt zur Absonderung der Schenkel weiter gegliedert wurde, bis zuletzt Dädalus, der in Holz arbeitete, dem unförmlichen Bild das bewegliche Leben schenkte, indem er ihm gänzlich die Beine und Füße löste und dadurch zuerst die eigentliche Freiheit der menschlichen Gestalt in das Götterbild hineintrug. So wurde auf erhöhteren Stufen des Volkslebens, je mehr durch geistige Bildung das Menschliche sich seiner wahrhaft göttlichen Bestimmung zuzuwenden schien, das Göttliche immer mehr als das Menschliche, als das Ideal der menschlichen Gestalt, zur Erscheinung gebracht.

*) Vergl. Winkelmann, Kunstgeschichte I. 2.

Nachdem das Ideal der menschlichen Formen für die Götter gefunden worden, scheint das Staatsgesetz selbst bestimmte Normen festgestellt zu haben, nach denen jede Gottheit in ihrer eigenthümlichen Weise gebildet werden mußte. Es herrschte aber auch der Volksglaube, daß die Gestalten der Götter den Künstlern in einer Erscheinung so offenbart worden wären, wie sie dieselben in ihren Werken dargebildet, was auch Parrhasius von der Gestalt, in der er den Herkules gemalt, selbst gerühmt haben soll. Denn dies ist eben die heitere Lebensfülle der hellenischen Welt, daß in ihr Alles, was gelten sollte, wie aus der unmittelbaren Anschauung gewonnen sein mußte. Der Grieche gewann sich seine ganze Wirklichkeit, die er anschaute, als dies naturfrische und unmittelbare Erlebniß seines Bewußtseins, seine Objectivität erlebte er selbst als ein Natürliches, und sicherte sie dadurch vor dem Zerfressenwerden durch die Reflexion, woran sie bei den Neueren so oft kranken muß. Seine Ideale kannten darum den Zwiespalt mit der Natur und Wirklichkeit nicht, weil, was idealisch erschien, nur die Wirklichkeit selbst bei ihnen war, und als Natur in unmittelbar gegebener Form vor ihnen lag. So schöne Menschenformen, als ihre Künstler in den Götterbildern zeigten, hatten die Griechen wirklich, das Ideal war Natur bei ihnen

und so erlebten sie ihre eigenen Götter unaufhörlich in sich selbst. Sie kannten nicht den Gott der Tradition, wozu sich den Neueren der wahre lebendige Gott so oft wieder verknöchert, sie kannten nicht den Gott, der bei uns aus einem Buch in das andere hinübergenommen, und tausendfach künstlich immer wieder verbrieft und versiegelt wird, ohne nur einmal angeschaut und unter den Frühlingsgewittern der Wirklichkeit wahrhaft erlebt zu werden. Die Kraft der menschlichen Formen, in denen der Gott sich damals trug, hat jetzt nachgelassen, und sie werden für die Kunst nur wieder lebensvoll aus der Tiefe des wahren göttlichen Gedankens heraus, der sie als ein neues Weltbewußtsein durchströmt und neu verschönt.

Als die eigentliche Blüthe dessen, was die Offenbarung der Gottheit überhaupt in der alten Welt hat wirken können, erscheinen uns die Heroen, diese Ideale des antiken Menschenthums, die zugleich um die Freiheit des menschlichen Geschlechts kämpfen und als Wohlthäter derselben eingreifen in ihre Verhältnisse und Bewegungen. Als die Produkte der göttlichen Offenbarung der alten Welt erschienen sie darum auch als die Söhne Gottes, aber es zeigt sich an ihnen bloß das göttlich gewordene Menschenthum insofern, als es mit den Eigenschaften des Göttlichen nur behaftet

ist, die einzeln an ihm bleiben, und nicht das ganze Wesen durchdrungen haben. Alle Menschen sind im Alterthum zu Heroen bestellt und können in die göttlichen Reihen derselben versetzt werden, aber die darin sich verkündigende Vergöttlichung der Menschennatur vollbringt sich nicht aus dem innern Geiste heraus, und erfüllt darum nicht das ganze Menschenwesen mit der göttlichen Kraft, sondern nur einzelne Theile desselben. Der verwundbare Fleck des Achill, diese Ferse, auf welcher dem göttlichen Helden der vergängliche Mensch haften geblieben, und von wo aus ihn das Verhängniß der Endlichkeit auch ereilen muß, dies ist das wahre Sinnbild des Hellenismus, und drückt in den schönsten und größten Formen die Vollendung und den innersten Mangel desselben zugleich aus. Es ist an dem heitern Gebilde der antiken Art und Kunst jener wehmüthig schöne Hauch, der den glänzendsten Lebensspiegel immer leise trübt. Die Götter haben alles Menschliche an sich gerissen, aber der Mensch vermag sich nimmer ganz mit dem göttlichen Leben zu durchdringen, es bleibt ihm an der Ferse haften jener kleine fressende Flecken der Endlichkeit, der ihm näher und näher bis in das innerste Leben nagt. Durch die Feuerläuterung, durch der Flammen Gluth, hat Achills Mutter ihrem herrlichen Sohn die Unsterblichkeit zu

verleihen getrachtet, aber er hat nicht ganz göttlich und unsterblich zu werden vermocht. Statt der Läuterung durch das Naturelement, bietet sich im Christenthum erst die wahre Läuterung und Vergöttlichung des endlichen Menschenlebens durch die Flammen des Geistes dar.

---

## 24. Die antike Objectivität.

Die vielgerühmte Objectivität des antiken Lebens ist dies bloß natürliche Diesseits, das die schönste Form für diese in sich ruhende Selbstbefriedigung gefunden. Diese Objectivität der Alten, die sowohl in der Kunst wie in der ganzen Lebensanschauung so hoch gestellt worden, das Ideal der Antike, das allen Zeiten seitdem ebenso sehr als unerreichbare wie als höchste Form alles Schaffens vorgeschwebt, es ist diejenige Darstellung, in welcher das göttliche Leben des Objects an und für sich zu seinem Rechte und zu seiner Befriedigung gelangt, es ist der in der realen Gegenständlichkeit eingeschlossene und abgefundene Gott, der sich in der Antike vollkommen zur Erscheinung bringt, ohne daß noch etwas von seinem Wesen verhüllt und geheimnißvoll an ihm zurückbliebe. Das antike Ideal

hat eben in dieser Objectivität, um die es ihm allein zu thun ist, Alles gefunden und Alles herausgesagt, und macht dadurch auf die höchste Vollkommenheit der Darstellung schlechthin Anspruch, indem es im Aeußern das Innere durchweg erschöpft haben muß.

Diese absolute Vollkommenheit der Antike hat ihr auch vorzugsweise den Namen der klassischen Kunst verschafft, es ist das Ideal der Klassicität, in welchem sich der Begriff des ganzen Alterthums uns gegenüberstellt. Indem die lediglich aus der Objectivität heraustretende Kunst der Alten die wahre Realität der Schönheitsidee, aus dem Gegenstande selbst heraus, gefunden, ist sie dadurch als die vorzugsweise klassische oder vollkommene Kunst in den Mittelpunkt des Kunstlebens überhaupt getreten.

Der Begriff des Klassischen, der an sich nur den Ausdruck einer bestimmten Stufe der Völkerbildung ist, hat sich zugleich zu einem allgemeinen Kunstbegriff ausgedehnt, der aber als solcher nach dem Bedürfniß der Zeiten, aus dem er hervorgegangen, auch wieder eingeschränkt werden muß. Die Klassicität der Alten war zugleich die der Göttlichkeit des Objects entsteigende Schranke für das subjective Leben des schaffenden Geistes, für jene innere Bewegung der Persönlichkeit, die bei den Neueren fast alle ihre Kunstgebilde durchbricht,

und sich, innerhalb der Realität des Gegenstandes selbst, noch gar nicht ersättigen und stillen kann. Die schaffende Persönlichkeit der Alten hatte sich selbst noch gar nicht im Sinne, und sie hatte nicht den überfluthenden Drang, eine andere subjective Genugthuung an dem Werk zu erstreben, als schon in der vollkommensten Ausgestaltung ihres Gegenstandes selber lag.

Daher hat man mit Recht bemerkt, wie schwer es sei, die Persönlichkeit der alten Dichter und Künstler in ihren Werken zu errathen, während die Neueren oft ihre ganze Lebensgeschichte in ihre Werke hineingeschrieben haben, sich selbst nicht loswerden können, aber auch sich selbst wahrhaft finden wollen, indem sie schaffen. Dies ist der subjective Lebensdrang der christlichen Zeit, wo der göttliche Inhalt des Daseins in den innersten Menschen selbst hineingetreten, und nicht mehr als eine ihm äußere Wirklichkeit ihm gegenübersteht, sondern aus dem innersten Menschen heraus und im Durchgang durch denselben sich als eine neue Wirklichkeit gestalten will. Man hat den Dichtern, die in neuester Zeit vorzugsweise von der Antike gelockt worden und ihr nachgestrebt haben, wie Göthe, den Vorwurf der Unchristlichkeit gemacht, und doch hat es, bei aller dieser Objectivität der Form, die in den göthe'schen Dichtungen erreicht ist, zugleich keinen

subjectiveren Dichter gegeben, dem darum in dieser Beziehung das christliche Element nicht abzusprechen ist, denn diese subjective Ergriffenheit des ganzen Lebens, die sich bei Göthe in der Produktion fortwährend zu reinigen und zu läutern sucht, und die immer nur aus dem wahrhaft Menschlichen das rein Göttliche zu entwickeln strebt, sie macht das wahre Wesen christlicher Lebensentfaltung aus. Göthe zeigt uns am meisten die Unbezwinglichkeit der Subjectivität und Persönlichkeit in der modernen Kunstwelt, und deutet zugleich in seiner Dichtungswelt die wahre Verschmelzung der Antike mit der modernen Subjectivität an, und darin zugleich den Uebergang, auf welchen antikes und christlich modernes Dasein sich zur Einheit einer neuen Lebensgestaltung zusammenzufügen haben.

Die antike Objectivität aber, welche den Gott in seiner realen Gegenständlichkeit festhalten konnte, prägte darum in jenem klassischen Schönheitsideal vorzugsweise diejenigen Momente aus, welche als die Eigenschaften der in sich selbst gesättigten und beruhigten Wirklichkeit erscheinen, und die gerade immer am lebendigsten die Sehnsucht der Neueren nach dem klassischen Ideal wachgerufen haben. Dies ist die Ruhe, die Stille und die Heiterkeit des antiken Kunstgebildes, worin der wesentlich characteristische Ausdruck desselben besteht.

Die Ueberschwänglichkeit, welche in den Kunstwerken der Neueren aus der gränzenlosen Subjectivität herfließt, die sich in ihrem Werke gar nicht genug thun kann, sie fehlt darum in gewissem Betracht auch dem antiken Schönheitsideal nicht, aber sie erscheint bei demselben ebenfalls nur als die höchste und innerste Ausdehnung der Objectivität selbst, es ist die in Bewegung gerathende Unendlichkeit des objectiven Bildes, welche auch die Kunstwerke der Alten mit einem hohen inneren Leben durchwogt, aber die Subjectivität ist nicht hineingezogen und mitleidend gemacht bei dieser lediglich in den Gränzen des Objects haften bleibenden Bewegung. Dem Object aber den Schein solcher inneren Bewegung zu geben, daß es sich aus sich selbst ins Unendliche und Unermeßliche hinein ausstreckt, das haben die Alten in ihren größten Kunstwerken immer meisterlich verstanden. So hat Winkelmann in seiner Beschreibung mehrerer antiken Götterbilder sinnreich bemerkt, daß dieselben vor dem anschauenden Auge gewissermaßen wachsen und sich vergrößern. Dieser in sich selbst wachsende Lebenspunkt, den die Alten in ihren Werken mit einer so wunderbaren und geheimnißvollen Kunst getroffen, er ist das eigentliche Ideal ihrer klassischen Darstellungskunst, die sonst in so harten Banden der Objectivität gefesselt gelegen.

Diese Objectivität der Alten konnte aber, wie sie an sich war, zu keiner dauernden und wahrhaft beglückenden Geistesform im Völkerleben werden. Dies klassische Schönheitsideal, das die ganze unendliche Welt in das Object einschloß, es mußte auch mit der objektiven Wirklichkeit selbst, wie sie im Fortgang der Zeiten sich auflöste, wieder zerfallen. Das vollendete Bild, in welchem die Griechen die Göttlichkeit der Form darstellten, es vermochte noch nicht als die wahre Form des Göttlichen stehen zu bleiben, es drückte diese Einheit des Göttlichen und Menschlichen, welche das höchste Bild ist, nur eben in dieser bloß natürlichen Zusammenfügung beider Elemente aus. Dies von der hellenischen Weltanschauung erreichte Bild, nachdem es mit seinen wunderbaren Illusionen sein Zeitalter erfüllt und über dasselbe den Reiz eines kurzen Jugendfrühlings ausgegossen hatte, es verging wieder in sich selbst hinein, und verfiel an den Tod des Körperlichen und Gegenständlichen, das es zu seinem Gott erhoben hatte. Es hinterließ in seinem Verscheiden, wo es zerbrach durch des Geistes wahre Offenbarung, die sich in dem Weltalter des Christenthums herandrängte, es hinterließ seine Schönheit als ein zauberisches Erbe den nachkommenden Geschlechtern, denen es seitdem immer in den Händen und auf dem Herzen wunderbar

gebrannt hat. Es hinterließ die schöne Form des objectiven und wirklichkeitsvollen Daseins, die, nachdem der rechte Grund des Geistes durch die christliche Offenbarung gefunden worden, nun wieder als die Vollbringerin des ächten Lebensbildes locken soll, es hinterließ den Hellenismus als die Vergangenheit und zugleich als eine neue Zukunft des Christenthums.

Der Verfall des hellenischen Ideals in sich selbst stellt sich aber am entschiedensten in jener gänzlich materialistischen Denkweise dar, in welcher die alte Zeit überhaupt ihr Ende und ihre Auflösung gefunden. Dieser Materialismus, in welchem sich das göttliche Körperleben der Alten so auf die Spitze getrieben, daß zuletzt auch der Geist selbst nur als etwas Körperliches angesehen wurde, dieser Materialismus erhielt zuletzt gewissermaßen seine Philosophie in dem System des Epikur, und besonders auch in derjenigen naturalistischen Weltanschauung, wie sie der Dichter Lucrez in seinem berühmten Werk von der Natur der Dinge in einem philosophischen Zusammenhange, gewissermaßen als einen Abschluß der Weltanschauung der alten Zeit überliefert hat. Namentlich ist es die eigenthümliche Bildertheorie des Epikur, welche uns Lucrez in seinem Gedicht vollständig auseinandergesetzt hat, und worin wir prinzipienmäßig den Verfall des eigentlichen

Lebensbildes der alten Welt, und seine Entartung zu einem bloßen Körperbild, zu erkennen haben. Der epikureische Lucrez ist in dieser Beziehung ein sehr wichtiger Dichter, und wie seine Lehren und Gesinnungen die in der Auflösung begriffene Menschheitsperiode des Alterthums darstellen, die er kurz vor der Erscheinung des Christenthums so gründlich und erschöpfend in ihrer Entleerung an allem göttlichen und geistigen Inhalt charakterisiren hilft, so tritt er auch in neuerer Zeit in Deutschland vor dem Ausbruch der revolutionairen Bewegungen des achtzehnten Jahrhunderts mit einem merkwürdigen Einfluß auf die Geister wieder hervor. Der größte deutsche Dichter selbst, Göthe, ging einmal ernstlich damit um, ein ähnliches Werk ganz in der Weise des Lucrez zu dichten, wobei er die Knebel'sche Uebersetzung als Grundlage benutzen wollte.

Jene Bildertheorie des Epikur aber, wie sie uns Lucrez im vierten Buch seines Gedichts überliefert hat, haben wir uns zum Schluß dieses Abschnitts über das klassische Ideal noch näher zu veranschaulichen. Nach dieser Ansicht schicken die Oberflächen der Körper dünne Figuren von sich aus, woraus das eigentliche Bild der Dinge entsteht. Lucrez bezeichnet dieselben als kleine Häutchen, welche gleichsam die Hülsen der Körper sind, und von diesen sich ablösen, um das Bild zu

formiren. So ist das Spiegelbild, oder das Bild, das im Wasser gesehen wird, selbst etwas Körperliches, indem es als eine selbstständige Ablösung von den Körpern, die sich auf der Fläche spiegeln, dort gegenständlich wird. Es heißt Buch IV. 145.

Immer ein Aeußerstes quillt empor in Fülle von Dingen,
Welches sie von sich schießen; und trifft es auf andere Körper,
Dann dringt solches hindurch, am meisten durch Stoffe der Kleider:
Trifft es jedoch auf rauheren Stoff der Steine, des Holzes,
Wird es zerrissen, und giebt kein Bild zurück von denselben;
Stellet sich etwas jedoch, das dicht und glatt ist entgegen
Und vorzüglich der Spiegel, so trägt dergleichen sich nicht zu:
Denn durchdringen kann es ihn nicht, wie das Kleid, auch zerrissen
Wird es nicht, da zuvor schon selbst die Glätt' es beschützt hat.
Daher fließen in Menge zurück die Bilder des Spiegels:
Und so schnell du ein Ding hinstellest, in welcher Minute,
Was für ein Ding es auch sei, sogleich erscheinet das Bild dir.
Dieses beweist, daß stets den obersten Flächen der Körper
Bilder entfließen von dünnem Geweb', und leise Gestalten.

Diese rein materialistische Objectivität hebt alle geistige Anschauung und Erkenntniß der Dinge besonders deshalb auf, weil sie folgerecht auch zu der Annahme kommt, in den dermaßen körperlich erzeugten Bildern der Dinge liege einzig und allein der Grund, daß wir sehen und erkennen. So ist das Körperliche überall das Ursprüngliche, aus dem Körper hat sich erst die Bewegung des Geistes ergeben, selbst die Glieder des Körpers sind nicht des Gebrauchs wegen, also nicht

zu einem ideellen an sich daseienden Zweck, entstanden, sondern aus dem Entstandenen hat sich erst der Gebrauch desselben ergeben.

Auch das Sehen war nicht vor entstandenem Lichte der Augen,
Noch der Rede Gebrauch vor anerschaffener Zunge.

Die Erlösung von dieser Objectivität, von einer Objectivität, welche Alles sein wollte, und damit zuletzt an das Nichts verfiel, welche die im Naturbilde real gewordene Einheit des Göttlichen und Menschlichen war und mit einer Zerstörung des Menschlichen wie des Göttlichen, mit einer Verzweifelung an aller selbsteigenen Bedeutung des Geistes überhaupt endete, die Erlösung davon, und darin die wahre Befreiung des unendlichen subjectiven Geistes der Menschheit, konnte nur die Offenbarung des Christenthums hervorbringen. Das christliche Ideal ist es, oder die wahre Wiedereinsetzung des Bildes in seine geistige Wesenheit, womit wir uns nun in unserm folgenden Abschnitt zu beschäftigen haben.

---

## 25. Das christliche Ideal.

Im Christenthum ist es der Gott im Menschen, welcher als die neue treibende Lebenskraft der Völker-

geschichte und als das neue Ideal der Kunst erscheint. Im Christenthum ist es auf den Menschen abgesehen, wie im Heidenthum auf den Gott. Der wahre Mensch soll jetzt offenbar werden, der ganze Mensch soll wiedergeboren werden, der Mensch, in dem Gott wohnt, der Mensch als wahrhaft Gottes Kind, das ächte Menschenthum, soll sich entwickeln und in die Lebensbewegung hinaustreten. Das Kreuz Jesu Christi wird uns in dem Sinne, in dem wir es hier zu betrachten haben, als der wahrhaft grüne Stamm der Weltgeschichte, als die Grundsäule zum Tempel der freien und glücklichen Völker erscheinen.

Das klassische Ideal der alten Welt muß durch die neue christliche Weltansicht zuerst seine Auflösung finden, die antike Objectivität, die in den Gränzen der natürlichen Endlichkeit auch die ganze unendliche Welt des Individuums hatte festhalten und einschließen wollen, sie mußte erst zu dieser ganz entgötterten Wirklichkeit werden, wie sie im Lichte des neu aufgehenden Christenthums sich zeigte, ehe das letztere seine Aufgabe, die Offenbarung des unendlichen subjectiven Daseins des Menschengeistes, und damit die wahre Erlösung des Geschlechts, beginnen konnte.

Christus, in der Welt erschienen als das wahre

Lebensbild der Menschheit, als das ächte Bild der Einheit des Endlichen und Unendlichen, steht als der höchste Gipfel der Menschwerdung Gottes da, und schließt damit die alte Welt vollkommen ab, in welcher die Menschwerdung Gottes als eine bloß reale Gegenständlichkeit, in einer dem subjectiven Geist durchaus äußerlich bleibenden Weise und Form, vollbracht war.

Die Statue des alten Gottes, diese schöne Siegesgestalt der göttlichen Objectivität, sie hatte das Auge verschlossen, und drückte durch diesen Mangel in der Darstellung des Auges gerade den fehlenden subjectiven Lebenspunkt aus, welchen der Gott hier in seiner eigenen Offenbarung nicht hatte.

Dies ist die blinde Objectivität des antiken Gottes, der das Zeichen des göttlichen Selbstbewußtseins, das Auge, noch nicht an sich trägt, und der diese harte und kalte Realität des Naturgebildes noch nicht durchbrochen und durchleuchtet hat mit dem Feuer dieses Selbstbewußtseins, welches das wahre Verbindungsglied zwischen dem Gott und dem Menschen ist.

Dies verschlossene Auge der alten Objectivität geht zuerst in Christus auf, und dies Licht, das in ihm aufbricht, bescheinet grüßend zwei Welten, die alte, deren Vollendung und Erfüllung er wird, und die

neue, die sich als eine neue Wirklichkeit aus der im Christenthum frei werdenden Subjectivität und göttlichen Selbstbestimmung des Menschengeistes erzeugen soll. Die Individualisirung wird daher auch in der Kunst, welche aus diesem neuen christlichen Lebensideal emporblüht, die erste bemerkbare Unterscheidung gegen das antike Ideal der Objectivität, und es geht die christliche Kunst, als auf ihr höchstes Ziel, besonders auf die Ausbildung des Gesichts, des Auges und aller Züge der inneren und geistigen Persönlichkeit los. Die Ausführung der objectiven Leiblichkeit, die sich hinlagerte bloß in der schönen Harmonie ihrer Masse, tritt nun zurück gegen die immer mehr in physiognomischer Bestimmtheit sich ausdrückende Individualität, gegen deren beziehungsreiche und characteristische Auffassung, und es legt sich in dieser neuen Richtung, welche die Kunst annimmt, eine neue ethische Lebenskraft im Völkerleben, die Kraft des sein eignes Dasein sich freigestaltenden Individuums, die nun Prinzip der Völkergeschichte wird, an den Tag. Sogar die Sculptur hat in den neueren Zeiten diesem individuellen Drang des christlichen Geistes sich anzuschmiegen gesucht, und man erblickt oft in neueren Statuen den Augapfel durch einen Einschnitt angezeigt, um, wenn auch durch eine

der Natur aufgedrungene unwahre Linie, doch den inneren beweglichen Lebensausdruck dadurch zu ersetzen.*)

Die antike Sculptur, die das Auge bloß in seiner Wölbung und in seinem Abschnitt von den Augenliedern andeutete, verzichtete gänzlich auf die innere Darbildung dieses wahrhaft individuellen und geistigen Lebensorgans, weil es nicht in der ganzen Anschauungsweise, die hier mit dem Bilde des göttlichen nnd menschlichen Wesens verbunden wurde, gegeben lag. Dem antiken Geist war es überhaupt eigen, Alles mehr in der Masse zu betrachten und namentlich die menschliche Gestalt und ihre Verhältnisse mehr in dem Ausdruck des leiblichen Gliederbaues und der harmonischen Verarbeitung der Knochen und Muskeln, als im Gesicht, in diesem geistigen individuellen Brennpunkt des ganzen Lebens gebildet zu schauen.

Indem Christus den menschgewordenen Gott verkündigte, brachte er dadurch den inneren göttlichen Lebenskern der menschlichen Natur, und zwar aus dem Selbstbewußtsein der unendlichen Subjectivität heraus, zur Geltung. Der entgöttlichten Objectivität des Menschengeistes, womit die antike Welt geendet hatte, eine von der wahrhaft göttlichen Substanz erfüllte

*) Vergl. Schleiermacher's Aesthetik, herausgegeben von Lommatzsch, S. 364.

Subjectivität gegenüberzustellen, darum handelte es sich zuerst im Christenthum, und darum nahm die erste Periode des christlichen Völkerlebens, durch das ganze Mittelalter hindurch, diesen überschwänglich subjectiven, in die Innerlichkeit sich einspinnenden, in gewissem Betracht immer mit der objectiven Lebenswirklichkeit zerfallenen, Character an. Es mußte aber erst das Christenthum als dieser Gegensatz gegen die heidnische Objectivität entschieden durchgearbeitet, nach allen seinen Seiten hin herausgekehrt und bis auf seine äußerste Spitze verfolgt werden, und so als die Gränzscheide zweier Weltalter sich hinstellen. So hatte es in dieser, seiner äußersten Subjectivität anfänglich eine negative Seite seiner Bedeutung vorzugsweise herausgewendet, es hatte zuerst jenen transcendenten Character annehmen müssen, welcher über die bestehende Wirklichkeit der Welt sich hinausschwang, und die Seligkeit und das Himmelreich gerade in dem Gegensatz von aller objectiven Aeußerlichkeit, in dem Mangel an allem Besitz der Wirklichkeit, im Leiden, in der Armuth und in der Verfolgung, erstrebte. So wird von Christus ausdrücklich den Armen das Reich Gottes verheißen, und die höchste Seligkeit den von den Menschen Ausgestoßenen. (Lucas 6. 20.) Gott selbst erscheint hier noch nicht heimisch auf Erden, sondern er hat nicht,

„wo er sein Haupt hinlege.“ Nach der irdischen Existenz zu trachten, wird ausdrücklich als heidnisch bezeichnet. Zuerst soll getrachtet werden nach dem Reiche Gottes, wo dann alles Andere von selbst zufallen werde. Was hoch ist unter den Menschen, wird als ein Gräuel vor Gott angegeben. (Luc. 16. 15.) Das Reich Gottes kommt aber nicht mit äußerlichen Gebärden, sondern das Reich Gottes, heißt es, ist inwendig in Euch. Christus ist aber gekommen, um ein Feuer anzuzünden auf Erden. Den niedrigsten Tod der Endlichkeit aber läßt er über sich selbst ergehen. Mit einem Verbrecher zugleich langt er im Paradiese an.

Diese ersten Gestaltungen und Richtungen des Christenthums, welche eine neue Zerfallenheit zwischen Geist und Körper in das Bewußtsein der Menschheit brachten, sie gehören aber vorzugsweise nur dieser gegensätzlichen und negativen Stellung an, durch welche das Christenthum zuerst die in sich selbst verloren gegangene Objectivität der alten Welt, welche der leeren Form verfallen war, zu bezwingen hatte. Diese Aufgabe, das Ideal des antiken Weltbewußtseins zu vernichten, war aber nur die eine Seite des Christenthums, welche dem Uebergang der Zeiten als das wahre Gährungselement der Geschichte diente.

Die andere Seite, welche eine positive Bedeutung

des Christenthums aus sich entfalten will, tritt aber nicht minder aus dem höchsten Grundgedanken der christlichen Religion, und aus ihrem ursprünglichen Wesen, unabweislich hervor. Der menschgewordene Gott des Christenthums ist zugleich der in der Wirklichkeit wahrhaft incarnirte Gott, welcher die Einheit der idealen und realen Welt in sich als vollbracht darstellt, und darin eine neue, tiefinnerste Zusammenfügung von Natur und Geist der Menschheit, das wahre Ideal der Wirklichkeit, welches die höchste Zukunft der Geschichte ist, aufgerichtet hat. Die alte Kirche selbst, deren Lehrer sich über die Verschiedenheit der beiden Naturen in Christus oft so abenteuerlichen und wahnsinnigen Vorstellungen überlassen, sie hat in ihren Synodalbeschlüssen immer vorzugsweise ein festes Bewußtsein darüber gezeigt, daß die Einheit der Person Christi, d. h. Christus als das wahre Bild der göttlichen und menschlichen Natur zugleich, die sich in gleicher Berechtigung in ihm durchdrungen haben, als das Nothwendigste festgehalten werden müsse. So wurde auf der öcumenischen Synode von Chalcedon das Bekenntniß über die Person Christi besonders dahin festgestellt, daß Christus bei der Verschiedenheit seiner beiden Naturen doch Eine Person, wahrer Gott und wahrer wirklicher Mensch zugleich gewesen.

Die Incarnation des Gottes im Menschen erscheint hier somit als das Ideal der eigentlichen Entwickelung des Menschengeistes zu seiner wahren göttlichen Natur, zu seinem höchsten Selbstbewußtsein, in dem die wahre Einigung und Einheit mit Gott, und die ächte Gestaltung seiner eigenen Lebenswirklichkeit erlangt wird. Christus ist deshalb vorzugsweise als der wahre Mensch selbst, der in ihm zur Offenbarung gekommen, zu begreifen, er ist nicht mehr der Gott von Marmor, Erz und Holz, sondern der Gott von lebendigem Fleisch und Blut, und es ist deshalb etwas Wesentliches für die ganze Weltanschauung des Christenthums, gerade in seiner körperlichen Erscheinung das wirklich menschliche Fleisch und Blut festzuhalten.

Wenn uns Schelling an einer Stelle seiner neuen Offenbarungsphilosophie von dem Fleische Christi bemerkt hat, daß dasselbe, da Christus den Stoff seiner Incarnation aus sich genommen, deshalb auch kein gemeines gewesen sein könne, gleich dem unsrigen niederziehend und beschwerend, und wenn er daraus die wunderbare Feinheit Christi als Kind, die Kräfte, die aus seinem Körper ausstrahlten, und um deren willen sich die Menschen um ihn drängten, wie auch seinen frühen Tod am Kreuz, „während sonst Gekreuzigte länger lebten," herleiten will, so hat er uns dadurch in eine

finstere Anschauungsweise versetzt, die dem hellgewordenen Geist des heutigen Christenthums nicht mehr entspricht.

Auch meint Schelling, daß sich danach, also nach dieser übernatürlichen Beschaffenheit des Fleisches Christi, auch das Christusideal der Kunst bestimmen müsse, welches bis jetzt weder in der Malerei noch in der Sculptur gefunden worden. Das wahrhafte Christusideal kann aber nur sein das Ideal des wahrhaft Menschlichen, das nicht als die übernatürliche, sondern als die wahrhaft natürliche Incarnation des Göttlichen sich erweist. Das Gottmenschliche, welches die Kunst in ihren höchsten Gebilden zur Erscheinung gebracht, und das in der fortstrebenden Völkergeschichte sich in allen Bildungszuständen zu dem wahrhaft Menschlichen als dem ächt Christlichen zu gestalten trachtet, es ist das ächte Bild der Wirklichkeit, die sich in ihrer göttlichen Wesenheit darstellt, und die Kunst hat es in ihren höchsten Hervorbringungen nur mit dieser Wirklichkeit, niemals aber mit übernatürlichen Incarnationen, die nur ein wesenloses Frazzenbild erzeugen würden, zu thun.

Christus selbst erscheint wahrhaft als der eigentliche Künstler der Wirklichkeit, wie er auch (Joh. 9. 4.) von sich sagt: „ich muß wirken die Werke des, der mich gesandt hat.“ Wie er dem antiken Heidenthum

gegenüber zunächst als der Zerstörer der objectiven Wirklichkeit uns erschien, so ist er doch, seinem eigensten göttlichen Grundgedanken nach, wesentlich das weltschöpferische Prinzip in Gott selbst, und dadurch das gestaltende, eine neue Objectivität erzeugende Leben der ganzen nachfolgenden Welt. Der Bibelspruch: „ich lebe nicht, sondern Christus in mir!" sagt nur diese ewige Einheit des Göttlichen und Menschlichen aus, die das sich fortgestaltende Leben der Wirklichkeit selbst ist, und deren Geheimniß in der Erscheinung des Christenthums offenbar geworden. Christus, wie er auch nach dem Kirchenglauben, als die zweite Person der Gottheit, der Mittler zwischen Gott und Welt ist, vermag dies nur dadurch zu sein, daß mit ihm, als dem Sohn Gottes, die Erzeugung der Welt aus Gott überhaupt begonnen, und daß er somit der göttliche Lebenspunkt der Wirklichkeit ist, in dem sie deshalb auch ihre Erlösung zu finden hat, die aber nichts Anderes ist als ihre wahrhafte Fortgestaltung aus dem göttlichen Wesen heraus, die wahrhaft göttliche Selbstbestimmung ihres freien Daseins.

Christus, in dem die Kirche selbst das eigentlich weltbildende und plastische Prinzip von Ewigkeit her gesehen, er ist, wie er der ewige Uebergang von Gott zu Welt ist, so auch der ewige Mittler von Wirklichkeit

zu Wirklichkeit. Die Wirklichkeit aber, die sich in ihm aufgelöst hat, wie die der antiken Welt, muß sich auch in Allem, was ewig in ihrer Schöne und Größe war, zuletzt in ihm wiederfinden und zu ihm neu versammelt werden, welches die Synthese des antiken Schönheitsideals mit der christlichen Weltanschauung ist, die sich schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums merkwürdig angedeutet hat, und seitdem als eine Zukunft der Völkergeschichte stehen geblieben ist.

Die völkerverführende Helena, als das Prinzip der schönen antiken Fleischlichkeit, welche durch viele Mythen und mancherlei märchenhafte Vorstellungen des Mittelalters merkwürdigerweise hindurchspielt, sie hatte mehrfach den gegenseitigen Reiz der Lockung angedeutet, in dem hellenisches und christliches Prinzip sich gegenüber stehen geblieben sind. Umgekehrt war die heilige Jungfrau Maria der Christen nicht selten zur sinnlichen Helena geworden, und hatte in den mystischen Ausartungen des christlichen Kirchenlebens eine weltliche Gluth entzündet. Christus selbst war zuweilen wie Jupiter erschienen, und wenn der heidnische Zeus sich in Thiergestalten verwandelte, um die Töchter der Sterblichen sich zur Lust zu beschleichen, so gemahnten die geschnitzten Jesusbilder, welche zu den Nonnen ins Bett gelegt wurden, an nicht minder bedenkliche Operationen.

Auf einigen alten Gemälden der ersten christlichen Zeit erscheint sogar Orpheus als Symbol Christi. Ueberhaupt zeigen sich in den ältesten christlichen Kunstdenkmälern die Symbole der alten heidnischen Kunst schon vielfach in christlicher Bedeutung verwandt. Auf den ältesten Bildern, die Aringhi in seiner Roma subterranea beschreibt, sehen wir Christus beständig in römischer Kleidung, mit der Tunica, oft auch mit Tunica und Toga, die Füße gewöhnlich mit Sandalen, das Haupt aber unbedeckt. Den Pilatus erblickt man in diesen Bildern gewöhnlich in der Gestalt eines römischen Imperators, in einer Rüstung, und mit einem Lorbeerkranze auf dem Haupte.

Dieser Syncretismus des christlichen und antiken Lebens erwies sich schon in der Anordnung der christlichen Feste, die zum Theil den alten hejdnischen Naturfesten entsprachen und dieselben gewissermaßen zu einer höheren Vergeistigung in sich aufgenommen hatten, wie sie denn auch von den ältesten Vorstehern der christlichen Kirche mit Absicht auf die Tage der heidnischen Feste verlegt wurden. Es konnte nicht fehlen, daß dabei auch von den heidnischen Festgebräuchen Manches in die Feier des christlichen Gottes überging, und wenn das Heidenthum anfänglich gewissermaßen in die christliche Kirche aufgenommen und darin

verschmolzen werden sollte, so pflanzte es sich auch wohl mannigfach tief in die christlichen Symbole ein.

---

## 26. Das Christusbild.

Was die ersten bildlichen Darstellungen des Christenthums anbetrifft, so entwickelten sich dieselben erst spät zu einiger Freiheit und Bestimmtheit. Dies geschah besonders deshalb, weil es zuerst den alten Christen streng verboten war, auf bildliche Gestaltungen sich einzulassen, indem im Bildwerk stets noch die Verlockung, in den heidnischen Polytheismus zurückzuverfallen, gefürchtet wurde.

Das Bild von Christus selbst, das Götterbild des neuen Weltalters, in welchem nicht, wie beim antiken, die menschliche Schöne nur ein willkürlich aufgegriffenes Zeichen des göttlichen Wesens war, sondern worin das neue Ideal so dargestellt werden soll, daß der ganze Gott den ganzen Menschen durchdrungen, dies Christusideal hat seine künstlerische Geschichte, die wir uns jetzt in einigen Zügen näher veranschaulichen müssen.

Die Vorstellungen, welche man überhaupt von der Gestalt Christi hatte, erscheinen in den ältesten

Zeiten des christlichen Lebens verschiedenartig, und besonders zweierlei. Die eine dieser Vorstellungen suchte in Christus nur den häßlichen, ungestalten, gemißhandelten Gott zu erblicken, und bezweckte damit, der ersten christlichen Weltansicht gemäß, den Gegensatz gegen den vorzugsweise schönen Gott des antiken Ideals aufzustellen, denn es handelte sich bei dem christlichen Gott zuerst nur um sein Leiden, um seine Niedrigkeit, als die wesentlichsten Zeichen seiner menschgewordenen Gottheit. Diese Meinung der ältesten Christen hat sich besonders auf eine Stelle im Jesaias gestützt (III. 42.): „daß sich viele über ihn ärgern werden, weil seine Gestalt häßlicher ist denn andrer Leute, und sein Ansehen, denn der Menschenkinder!“ Dies wurde von den heidnischen Schriftstellern, welche gegen das Christenthum geschrieben, auch häufig zu einem Vorwurf gegen die neue Religion benutzt, und der Epikuräer Celsus, der etwa 120 Jahre nach Christus gelebt, sagte: „Da der göttliche Geist in Jesu gewohnt hat, mußte er an Gestalt und Gesichtsbildung alle übrigen übertreffen. Sie selbst gestehen aber, daß sein Körper klein, ungestalt, und eines niedrigen Ansehens gewesen sei.“

Als sich aber der christliche Geist erst zu dem Grade von selbständiger Entwickelung erhoben hatte,

daß er den Einfluß des antiken Schönheitsideals nicht mehr als einen verführerischen und zum Abfall verlockenden zu fürchten hatte, wandte auch er sich entschieden zum Ideal des schönen Gottes hin, und statt des niedrigen, in schmachvoller Gestalt dastehenden Christus, ward nun der in die wahre Glorie des Gottes tretende, weltbeherrschende und welterlösende, das wahre Bild für die christliche Phantasie, und Gegenstand der diesem Ideal nacheifernden Künstler.*)

Wie aber der häßliche Gott der Christen der Prophezeiung des alten Testaments entnommen worden, so mußte auch das schöne Christusideal zunächst auf eine Stelle der Psalmen sich stützen, wo es, im 45., heißt: „Du bist der Schönste unter den Menschenkindern! Holdselig sind Deine Lippen! Darum segnet Dich Gott ewiglich!“ Auf diesen Psalm haben sich auch die ersten Kirchenlehrer gestützt, welche, wie Chrysostomus und Hieronymus, zuerst der herrschenden Vorstellung von dem häßlichen Christengott entgegenzuarbeiten gestrebt. Eine erschöpfende Zusammenstellung findet man darüber bei Jablonski, de Origine Imaginum Christi Domini, in seinen Opusculis, Te

*) Vergl. Fr. Münter, die Sinnbilder der alten Christen. II. 6. u. 7.

Waters Ausgabe, Lugd. Batav. 1809. Tom. III. p. 377.

Die Künstler, welche jetzt das Christusideal zu bilden strebten, konnten dabei ihre Phantasie vor der Einwirkung der heidnischen Antike nicht mehr bewahren. In den Christusbildern aus dem vierten Jahrhundert blickt plötzlich der jugendschöne Apollo heraus, der als Ideal bei der Bildung des christlichen Heilands angenommen wird. In einigen alten Christusköpfen tritt auch eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem allheilenden und menschenfreundlichen Gott Aesculap hervor. Einen andern Ausdruck brachten die verschiedenen nationellen Auffassungen der Völker in das Christusideal, und Christus erwies sich darin vorzugsweise zugleich als das lebendig gewordene Völkerideal, daß er bei den Römern, Juden, Griechen und Aegyptern, und allen andern Völkern überall nach der Verschiedenheit des nationalen Schönheitsideals gebildet erscheint. Hierbei ist es bemerkenswerth, daß alle diese verschiedenen Bildungen in mehreren Zügen auf eine ursprüngliche Tradition zurückweisen, die einen herrschend gebliebenen Typus besonders für das Gesicht Jesu Christi aufgestellt hat. Die Sage, daß sich Pilatus ein Portrait von Christus habe verfertigen lassen, ist freilich durch keine gegründete Ueberlieferung bestätigt worden, ebenso hat

sich der bekannte Brief des Publius Lentulus, eines angeblichen Freundes des Pilatus, worin über die Person Christi ein genauer Bericht, gewissermaßen ein Polizeirapport an den römischen Senat abgestattet wird, als unächt erwiesen*). In diesem Briefe wird nun Jesus folgendermaßen beschrieben: „Als ein Mann von stattlichem Wuchse, ansehnlich, und einem ehrwürdigen Antlitz, welches die, so ihn sehen, sowohl lieben als fürchten können. Seine Haare sind gelockt und kraus, etwas dunkel und glänzend, fließen von den Schultern herab, und sind in der Mitte nach Art und Weise der Nazaräer gescheitelt. Die Stirne ist eben und überaus heiter, das Gesicht ohne Runzel oder Flecken, angenehm durch eine mäßige Röthe. Nase und Mund sind ohne Tadel, der Bart ist stark und röthlich, nach der Farbe der Haare, nicht lang, sondern gespalten; die Augen schillernd und leuchtend.“ Eine zweite Beschreibung der Gesichtsbildung Christi hat der berühmte griechische Dogmatiker, Johann von Damaskus, geliefert, der einer der Hauptkämpfer im Bilderstreite für die Beibehaltung der Bilder gewesen,

*) Die gelehrten Untersuchungen über diesen Brief hat Gabler auf das Erschöpfendste geführt in seiner Schrift de *αὐθεντία* Epistolae Publii Lentuli ad senatum Romanum de Christo scriptae, Jenae 1819.)

und in der Mitte des achten Jahrhunderts gelebt. Christus erhält in dieser Beschreibung ebenfalls einen stattlichen Wuchs, ferner zusammengewachsene Augenbraunen, (die im Orient namentlich bei den Frauen als hohe Schönheit gerühmt zu werden pflegen) schöne Augen, große Nase, ebenfalls krauses Hauptхaar, schwarzen Bart und gelbliche Gesichtsfarbe, ja sogar lange Finger.

Diese, wie alle andern Beschreibungen, laufen im Wesentlichen darauf hinaus, der bildenden Kunst die schönste Gestalt des christlichen Gottes zu überliefern. Manche Bildungsformen dieses Ideals, wie zum Beispiel das gescheitelte Haar, haben deshalb eigentlich nur das Bedeutsame der Allegorie für sich, da die Scheitelung des Haars wesentlich eine Folge von jener eigenthümlichen Bildung des Scheitelknochens ist, die sich, auch nach der Gall'schen Schädeltheorie, vorzugsweise bei Menschen von einer religiösen und prophetischen Geistesart finden soll*). Man hat jedoch aus anderen Gründen der Landessitte eher wahrscheinlich zu machen gesucht, daß Jesus überhaupt kein langes Hauptхaar getragen, was nicht gepaßt haben würde zu einem Turban, oder zu einer ähnlichen orientalischen

*) Vergl. Fr. Münter, die Sinnbilder der alten Christen II. 11.

Hauptbedeckung, in der man sich doch Christus bei seinen Lebzeiten vorstellen muß.

Wie die Griechen ihre vom Himmel heruntergefallenen Bildsäulen der Götter hatten, so finden wir auch bei den Christen zuerst solche Bilder von Christus, die nicht von Menschenhänden verfertigt waren (*εἴκονες ἀχειροποιηταὶ*), und von denen zuerst gegen Ende des sechsten Jahrhunderts die Rede ist. Dazu gehören auch die Abdrücke von Christi Gesicht auf Schweißtüchern, wie denn Christus selbst, nach der Erzählung, sein Gesicht in einem Schweißtuch abgedruckt haben soll, um es dem Fürsten Abgar von Edessa zu senden, der einen Maler nach Jerusalem geschickt hatte, welcher aber das Bild Christi nicht vollenden konnte, weil ihn der Glanz seines Angesichts an aller Arbeit verhinderte.

Als ein besonderes Moment in der Darstellung des Christus auf den ältesten Kunstdenkmälern ist noch der Nimbus zu bemerken, welcher das Haupt des christlichen Gottes umstrahlt, der aber ebenfalls keine ursprüngliche Erfindung des christlichen Geistes ist, sondern von den heidnischen Kunstwerken in die christlichen überging, wo der Nimbus der alten Götter zum christlichen Heiligenschein wurde. Auf den Gemälden der Alten sieht man ihre Gottheiten und Heroen, später auch in den Kunstwerken der Römer die Häupter der Kaiser, von dem Nimbus umflossen, der von den

alten Christen zuerst auf Jesus selbst übertragen wurde. Später erhielten ihn auch die Engel, die Apostel, die Heiligen und selbst die symbolischen Thiere der Evangelisten, auf den Bildern der Künstler.

Dies sind die Grundzüge des Christusideals, wie es aus den ältesten Vorstellungen der christlichen Kirche überliefert worden, und wie es wiederaufgenommen ist von der später auf vollendeter Kunststufe erblühenden Malerei der Italiener, namentlich durch die Begründer derselben Cimabue und Giotto, von denen aus es sich in immer vollkommeneren Kunstgestaltungen weiter fortbildete. (Münter II. 24.) Die Christusköpfe des Michael Angelo tragen jedoch noch die härtesten und unedelsten Formen an sich, die erst durch Rafael die wahrhaft göttliche Verklärung, und zugleich den höchsten Ausdruck der menschlichen Schönheit, erlangen. In Rafaels Christus ist es vorherrschend die wahrhaft menschliche Erscheinung des Gottes, um deren ideale Verwirklichung es dem Künstler zu thun ist, und darin ist ihm besonders Leonardo da Vinci gefolgt, der in seinem Christuskopf, welcher sich auf der Lichtensteinischen Gallerie zu Wien befindet, zugleich die höchste Mannesschönheit dargestellt, und in diesem höchsten Männlichen, diesen entschiedensten Ausdruck göttlicher That, das wahrhaft Göttliche abzubilden gestrebt hat.

In diesem durchaus vollendeten Kopf des Leonardo da Vinci kann man die Aufgabe, den christlichen Heiland künstlerisch zu gestalten, als gelöst betrachten. Denn alle Bestrebungen der Kunst, dem Antlitz und der Gestalt Christi eine mystische Idealität zu geben, und darin auf besondere Weise seine Gottheit auszudrücken zu wollen, muß man für verfehlt ansehen. Das Durchscheinende und Hereinragende von etwas Ueberirdischem und Uebermenschlichem, das viele Maler besonders dem Christuskinde auf ihren Bildern verliehen haben, kann oft von großem Eindruck auf das Gemüth des Beschauers sein, allein es ist weder in künstlerischer noch in religiöser Hinsicht eine befriedigende Form, weil es die Einheitlichkeit des Bildes schon in der Anschauung aufhebt. Die ältesten Bildnereien von Christi Gestalt und seinem persönlichen Leben bewegen sich auch alle in einem bestimmten Cyclus, zu dem vorzugsweise die historischen Momente aus dem Leben Jesu zu gehören scheinen, aber nicht diejenigen, welche ihn in jenen Augenblicken, wo Göttliches und Menschliches sich in ihm scheiden und von einander lösen wollen, darstellen könnten. Es ist bemerkenswerth, daß in diesen ältesten christlichen Kunstwerken niemals weder die Kreuzigung, noch die Grablegung, oder die Auferstehung und Himmelfahrt, und überhaupt Nichts von

dem, was sich nach der Auferstehung Christi begeben haben soll, dargestellt worden ist. (Münter I. 22.) Erst die spätere Malerkunst ergriff diese transcendenten Momente des christlichen Heilands, konnte aber damit niemals zu reinen und wahrhaft idealen Kunstdarstellungen gelangen, da entweder die materielle Schwere und Trübe des religiösen Stoffs die freie Produktion des Bildes hinderte, oder die Kälte allegorischer Sinnbildnerei dazwischentrat.

---

### 27. Die christlichen Symbole.

Die künstlerische Darstellung Christi schwankte überhaupt leicht zwischen symbolisch-allegorischer Bedeutsamkeit und historischer und menschlicher Wirklichkeit. Der christliche Gott, der im reinen göttlichen Geist zuerst die Stufe des Symbols überwunden, bedient sich jedoch selbst zu seiner ersten Verkündigung noch der symbolischen und allegorischen Formen, und scheint damit dem noch schwankenden und unsicheren Bewußtsein seiner Zeit, das noch von den Symbolen der heidnischen Weltanschauung gefangen gehalten wurde, hülfreich und schonend entgegengekommen zu sein. In seinen mannigfachen Reden und Gleichnissen überlieferte

Christus selbst den reichsten Stoff für die symbolisch-allegorische Auffassung, wie wenn er sich „den guten Hirten", das „Licht der Welt" genannt, und seinen Aposteln gesagt hatte, er wolle sie zu „Menschenfischern" machen. Diese Sinnbilder waren es denn vorzugsweise, welche die ersten christlichen Künstler beschäftigten, aber es war seltsam, daß darin zugleich nur eine Wiederkehr antiker Symbole gefunden werden konnte, da schon die antiken Mysterien ähnliche Sinnbilder dargeboten hatten.

Die hauptsächlichsten Symbole, welche wir auf den alten christlichen Kunstwerken überliefert finden, sind denn auch heidnischen Ursprungs, und irgendwie mit der Anschauungsweise des antiken Lebens verwandt. Dahin gehört z. B. der Anker, welches eines der ältesten Symbole der christlichen Kirche ist, und auf Grabsteinen wie auf geschnittenen Steinen überaus häufig bemerkt wird. Dieses Symbols haben sich schon die Griechen von alten Zeiten her mehrfach bedient, es erscheint bei ihnen besonders als ein städtisches und gewerbliches Sinnzeichen, und kommt als solches häufig auf den Münzen der Städte vor. Bei den Christen bedeutet es die festgegründete Hoffnung der neuen Kirche, auch die Standhaftigkeit im Leiden. Auf einigen alten christlichen Gemmen erblickt man ein oder zwei Fische

neben dem Anker, und dazu öfter auch den Namen Jesu Christi.

Unter den Bäumen erscheint die Palme, welche die alten Völker zur Bezeichnung ihrer Siege gebrauchten, und unzählige Male auf ihren Denkmälern abbildeten, auch als ein besonders heiliges Symbol der Christen, das besonders ihre Grabsteine ziert, und auch hier, wie bei den Griechen und Römern, ein Zeichen des Sieges bedeutet, welches der wahre Christ dem Tode gegenüber aufpflanzen darf. Die Palme ist immer das wahre Zeichen ächt christlicher Ueberwindung und Glorie.

Bemerkenswerth ist auch das Symbol des Einhorns, dieses wundervollen und räthselhaften Thiers, das in den Mythen des heidnischen Morgenlandes, besonders in der Lehre Zoroasters, eine so große Rolle spielt, und dort als ein Symbol der Reinheit und Stärke, im beständigen Kampf mit den Mächten des bösen Prinzips, vorgestellt wird. Das Horn dieses Thieres, dem die Eigenschaft beigelegt wurde, daß es alle Gifte unschädlich machen könne, wurde von den ältesten Christen zu einem Symbol des Kreuzes Christi gemacht, und es ward dabei wohl besonders auf die alles Gift der Welt zerstörende Bedeutung des Kreuzes angespielt. Eine weitere Ausbildung dieser mühsamen und frostigen

Allegorie ist die alte Legende vom Einhorn, in welcher Christus selbst als das Einhorn erscheint. Das Einhorn, heißt es, kann nur von einer reinen Jungfrau eingefangen werden, welche ihm ihren unschuldigen Schooß öffnet, in den es sein Haupt legt und so darin einschlummernd zu einer Beute der Jäger wird So ist das Einhorn das Symbol der Menschwerdung Christi durch den Schooß der heiligen Jungfrau. Münter (die Sinnbilder alter Christen I. 43.) bemerkt, daß auf christlichen Kunstdenkmälern das Einhorn zuerst in Deutschland, besonders auf Hirtenstäben, erscheine, welche, von Elfenbein geschnitzt, in ihren Krümmungen das vor einem Kreuze knieende Einhorn zeigen, während es in späteren Kunstvorstellungen deutlich auf die unbefleckte Empfängniß angewandt wurde. Auf Gemälden des funfzehnten Jahrhunderts sieht man häufig das Einhorn dargestellt.

Unter den Fischen gehört auch der Delphin zu den aus heidnischen Vorstellungen in christliche Kunstwerke übergegangenen Sinnbildern. Die Christen selbst nannten sich Fische und Fischlein, und Christus hieß in dieser mystischen Symbolik vorzugsweise der Fisch. Der Delphin aber, im Alterthum dieses menschenfreundliche und menschenrettende Seethier, wie es auf den heidnischen Monumenten besonders zu diesem Symbol

der Glückseligkeit wird, welcher die Menschen nach dem Tode auf dem Rücken des tragenden Thieres zugeführt werden, der Delphin erscheint auf den christlichen Denkmälern vorzugsweise als dieser Fisch Christi, und diese Symbolik der christlichen Kirche trug sich bis in die Bildnereien des späteren Mittelalters hinüber, wie man denn selbst im hohen Norden Fische in den Runensteinen eingehauen findet. Der Hahn, bei den Griechen das Symbol der Wachsamkeit, ward auch von den alten Christen in dieser symbolischen Bedeutung, um die Wachsamkeit der Lehrer zu bezeichnen, häufig auf die Zinnen ihrer Kirchen gesetzt, wovon sich noch der Gebrauch, Wetterhähne auf den Kirchthürmen zu haben, herzuschreiben scheint.

Unter den eigenthümlichen Symbolen der Christen aber, die aus dem eigensten Geist der neuen Religion hervorgingen, haben wir noch das Kreuz zu erwähnen, welches als das Grundsymbol und erste Erkennungszeichen der Christen von den Tagen der Apostel an zu betrachten ist. In der gesammten Natur, in allen Formen und Beziehungen des Lebens, fanden die ältesten Christen das Kreuz vorgebildet. Alles im Leben, lehrten die Kirchenväter, nehme von selbst die Gestalt des Kreuzes an, der Mensch, wann er bete, der Vogel, wann er seine Flügel zum Flug ausstrecke,

das Schiff, wann es mit schwellenden Segeln dahinfahre. Auf die mystischen Spielereien mit der Figur des Kreuzes, die einem römischen T oder griechischen Thau glich, und in welchem Buchstaben deshalb die ersten christlichen Lehrer große Geheimnisse haben entdecken wollen, haben wir uns hier nicht einzulassen. Das Kreuz erscheint in seinen verschiedenartigen Formationen, bald dreiarmig, bald vierarmig, sehr häufig auf den ältesten christlichen Kunstdenkmälern, aber immer als das einfache Kreuz, das erst später durch das Crucifix fast gänzlich verdrängt wurde. Münter hat in seinem mehrmals angeführten Buch (I. 77.) mit ziemlicher Gewißheit behauptet, daß die Vorstellung des Gekreuzigten in der ganzen ältesten Kirche durchaus unbekannt gewesen, und man kann annehmen, daß die Kirche nicht vor Ende des siebenten Jahrhunderts die Crucifixe gekannt habe. Das Kreuz verband sich mit der Person Christi in den späteren künstlerischen Darstellungen auf verschiedenartige Weise. Zu dem bloßen Kreuz wurde zuerst das Lamm am Fuße des Kreuzes hinzugefügt, welches, um das Blut Christi zu bezeichnen, roth gemalt wurde. Sodann stellte man Christus bekleidet am Kreuze dar, mit zum Gebet erhobenen Händen, jedoch nicht angenagelt. Darauf erblickte man ihn mit vier Nägeln ans Kreuz geheftet, und zwar in den

älteren Crucifixen, lebend, mit offenen Augen, in den spätern, vom zehnten und eilften Jahrhundert an, auch als Leichnam.

In den Darstellungen der Christusbilder macht sich immer ein Widerspruch zwischen dem Symbol und der Wirklichkeit geltend, welches diese Bilder stets gehindert hat, in einer rein idealen Sphäre der Kunst zu stehen, indem namentlich das Leiden, das vorgestellt wird, halb als ein wirkliches und creatürliches Leiden, halb als ein symbolischer Ausdruck des aller irdischen Vernichtung überlegenen, göttlichen Lebens erscheinen soll. Günstiger scheint sich das Bild der Jungfrau Maria zur Aufgabe für die Kunst zu stellen, indem ihre Darstellung, über diesen Zwiespalt zwischen Symbolischem und Wirklichem hinaustretend, immer auf die allgemeine ideale Bedeutung der Menschwerdung Gottes hinzielt, und es ausschließlich das reine Symbol der Gottesgebärung ist, das sie in ihrem Bilde auszudrükken hat. Die Kunst hat daher bei der heiligen Jungfrau eine durchaus ideale Aufgabe zu erfüllen, sie hat das ächt Menschliche, die Mutter mit dem Kinde, hier als das wahrhaft Göttliche vorzustellen, und vermag somit die Einheit einer Anschauung zu gewähren, die den Christusidealen so selten eigen ist. Man hat

deshalb den bildenden Künstlern bei weitem bessere Madonnenbilder, als Christusdarstellungen, zu danken.

Die heilige Jungfrau wurde jedoch erst in späterer christlicher Zeit zu einem Gegenstand der bildenden Kunst erhoben, und zwar erst seitdem die Spitzfindigkeiten der Theologie den Begriff der Jungfrau zu einer lebhaften Erörterung gebracht hatten. Das Madonnenbild wurde aber in seinen ersten Grundzügen, die, wie beim Christusbild, für alle nachfolgenden Darstellungen eine normale Bedeutung erhielten, durchaus nach dem Christusideal selbst geformt, wobei die alte christliche Ansicht zum Grunde lag, daß Christus in allen seinen Zügen seiner Mutter ähnlich gewesen sei. Das Madonnenbild war daher in seiner ursprünglichen Gestaltung nur eine weibliche Paraphrase des Christusbildes selbst. Die ersten Darstellungen der Madonna durch die griechischen Maler haben die auf den Sarkophagen gefundenen ältesten Madonnenformen verarbeitet, welche ihren Grundcharakter in der Schönheit des Ovals ausdrücken. Darauf wurden diese Formen durch Cimabue, Guido von Siena und den Florentiner Giotto aufgenommen und in die italienischen Malerschulen übergeführt, wo Rafael diesen überlieferten Zügen der Madonna ihre geistige und ideale Vollendung gab.

---

### 28. Die romantische Kunst.

Die christliche Kunst, die wir zuletzt ausschließlich innerhalb ihres religiösen Darstellungsgebiets betrachtet hatten, sie entwickelt sich, je mehr sie zur Ausdrucksform für die innere unendliche Welt des Individuums wird, vorzugsweise zur romantischen Kunst. Die Form des Romantischen ist es, welche wir nun als diese eigenste Form des subjectiven christlichen Geistes zu begreifen haben.

Das romantische Ideal ist das Bild der neuen Lebenswirklichkeit, wie sie aus der an die Stelle der antiken Objectivität getretenen Persönlichkeit des Menschengeistes heraus sich erzeugt. Das Romantische ist der erste Lebensdrang der neueren christlichen Völker, die Wirklichkeit, die bei den alten Völkern ganz und gar nur in der Objectivität eingeschlossen und abgegränzt lag, aus der Subjectivität heraus neu zu gebären, und darin als eine gränzenlose und wahrhaft unendliche aufzuzeigen. Diese christliche Subjectivität, welche fortan die ganze Wirklichkeit bedeuten will, und dieselbe sowohl in ihr Inneres hinein aufzehrt, als auch in einem beständig unruhigen Drang nach Außen hin wieder aus sich entläßt und aus sich umzugestalten strebt, diese christliche Subjectivität, welche das schaffende Leben nicht mehr in der plastischen Nothwendigkeit des

Objects, in dem objectiven Müssen des antiken Ideals, sondern jetzt in dem freien Wollen der Persönlichkeit erkennt, sie ist die innerste Quelle des Romantischen, und der romantischen Lebensformen, in deren wunderbarer Hülle uns das ganze Mittelalter erscheint.

In dieser Romantik stellt sich uns zunächst das wirklich gewordene Dasein des Christenthums dar, die romantische Zeit ist das Streben nach Darstellung einer christlichen Wirklichkeit, einer Lebenseinheit der christlichen Weltanschauung, die ihre Totalität, ihren ganzen Gegensatz gegen das antike Leben, und ihre unendliche eigenthümliche Zukunft, am erschöpfendsten in dieser Idee des Romantischen zur Erscheinung gebracht hat.

Das Romantische, wie es seinem Namen nach als Romanzo zunächst die im Mittelalter vor sich gegangene Mischung und Durcheinandergährung der Mundarten der Völker bezeichnet, so ist es auch im Geiste als die zusammenfassende einheitliche Form für das sich bildende Lebensbewußtsein der neueren Völker anzusehn. Das Romanzo erscheint auf dem Gebiet der Sprachen als der Niederschlag jener ungeheuren Völkerbewegung, welche die Bildungselemente der alten und neuen Zeit in sich zu verarbeiten und in einem festen Guß zusammenzufügen strebte, und die aus diesem

Feuer der historischen Mischung hervorgegangenen romanischen Sprachen zeigen die Mischformen besonders des Lateinischen und Teutonischen auf, worin sie nur den allgemeinen Drang des Weltalters, aus der Auflösung der antiken Bildung neue Lebensorgane hervorzurufen, beurkunden.

So wird der romantische Geist selbst, als dieser ideelle Complex des neueren Völkerlebens, zum wahrhaften Bewußtsein dieser Zeit, und macht sich als das innere Band aller Verhältnisse, als die gestaltende Lebenskraft in allen Entwickelungen der Völker geltend. Das Romantische ist der eigentliche Frühlingsgeist dieser neuen jugendkräftigen Völkergeschlechter, und es entspringt besonders gewaltig und stark aus der religiösen Innerlichkeit und Freiheitsliebe des germanischen Volksstammes, in dem sich die geschichtlich bildende Kraft des christlichen Geistes am ursprünglichsten darstellt.

Das romantische Ideal stellt aber das Bild der christlichen Wirklichkeit, das es auszuführen hat, noch immer in einem gewissen Widerspruch mit den Formen der äußeren Welt dar, und dieser Widerspruch, den es in sich trägt, durchbricht immer wieder die künstlich geschaffene Einheit seiner Lebensgebilde, wie herrlich und glanzvoll dieselbe auch entfaltet sein mag. Dieser Widerspruch, der das ganze Mittelalter erschüttert,

kommt aus dem transcendenten Geist der christlichen Weltansicht heraus, die in dieser ersten Periode ihrer Entwickelung, einseitig auf der Spitze der subjectiven Unendlichkeit thronend, die wahre Wirklichkeit des Geistes noch in dieser Negation gegen das Endliche und Weltliche zu behaupten sucht. Die Romantik, als diese Kraft des Individuums, sich selbst in seiner innersten Unendlichkeit zu erfassen, sie erscheint zugleich als dieser beständige Kampf mit der Wirklichkeit selbst, welche nach den Formen dieser höchsten Subjectivität sich gestalten soll, aber der Ineinsbildung mit derselben noch widersteht. Daher das in gewissem Betracht Unvollendete aller Gebilde der romantischen Kunst, und die Andeutung darin, daß der Sehnsucht des schaffenden Geistes doch nicht habe genügt werden können, wie es gerade die erhabensten Werke der romantischen Baukunst an den Tag legen.

Die romantisch-christliche Wirklichkeit ist noch diese schwankende Bewegung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits, welche das wahre Reich Gottes und des Geistes bald in einer Abwerfung und Vernichtung aller äußerlichen Welt- und Lebensformen erstrebt, bald in der endlosen Weite und Ferne der Welt selbst, auf bunten Abenteuern, Kreuzzügen und Wallfahrten, zu erringen sucht. Nach diesen beiden Momenten, welche

die der Weltentsagung und Welteroberung sind, theilt sich die ganze Romantik des Mittelalters vornehmlich in zwei Lebensgestaltungen, die sich auf der einen Seite als das Mönchsthum, auf der andern als das Ritterthum zeigen, und beide nur die verschieden auseinandergegangenen Richtungen derselben absoluten Subjectivität des Zeitgeistes sind. Dies sind in dieser Zeit die beiden höchsten Formen des menschlichen Daseins, in welchen sich die Kraft und der innere persönliche Reichthum des Individuums, die Macht, welche es aus sich selbst heraus über die Welt gewonnen, an den Tag legen.

Nachdem diese unendliche Subjectivität des sich selbst bestimmenden und sich selbst besitzenden Menschengeistes sich in der Romantik erschlossen, war die innerste Welt des Individuums urplötzlich so reich an Inhalt und Leben erschienen. Denn der Mönch, welcher der äußeren Welt entsagen konnte, um lediglich der inneren zu leben, bekannte dadurch von sich, daß er allen den Reichthum und die Lebensfülle, die er außen aufgegeben, entbehren könne durch diese Einkehr in sich selbst, durch dies Versinken in seine eigene innere Geistigkeit, in welcher er den Besitz der höchsten Wirklichkeit finden wollte. Dies war der Sinn seines Gelübdes, das er ablegte, und worin zugleich die Aufgabe lag, mit der

höchsten Tapferkeit des Geistes die Welt in allen ihren Formen zu bezwingen.

Wie der Mönch sein Gelübde ablegte, so mußte der Ritter seine That thun, denn das Ritterthum war kein durch die Geburt oder durch willkürliche Verleihung sich übertragender Stand, sondern eine That mußte vollbracht worden sein, um den Ritter zu machen. Der Ritter aber treibt die Kraft des individuellen Geistes noch weiter, und entfaltet sie zum höchsten Schwung und zur schönsten Blüthe der Subjectivität, indem dieselben Mächte, welche den Mönch nach Innen treiben, den Ritter nach Außen drängen, und an ihm ihre andere Seite herauskehren, nämlich die, mitten im vollen Menschenleben und im bunten Getriebe der Lebendigkeit, an der Welt selbst, an der siegreichen Durcharbeitung ihres Stoffes, die Alles zwingende Macht der Subjectivität zu beweisen. Denn was den Ritter seine That vollführen läßt, ist nicht die materielle Gewalt der Tapferkeit allein, sondern es sind die aus ihm hervorquellenden begeisternden Mächte der ganzen Lebensanschauung seiner Zeit, es ist der erste Versuch des subjectiven Geistes, auch die äußere objective Welt als die seine zu erkennen, sich in und mit ihr einzurichten, und sie zum wahren Grund und Boden der christlichen Gemeinde, zur wahren Wirklichkeit zu erheben.

Die christliche Innerlichkeit hat es im Mönchsthum nur zu einer Abstraction von der äußern Weltlichkeit gebracht, und diese Abstraction, in welcher das Subject in sich allein seine ganze Objectivität gefunden, macht sich in ihrer höchsten Bedeutung als diese christliche Mystik geltend, welche, bei allen Abenteuerlichkeiten ihrer Ausartung, oft ein so wunderbares und gedankenvolles Leben der Beschaulichkeit in sich entwickelt hat.

Die äußerste Steigerung dieser Abstraction erscheint im Märtyrerthum, und in den freiwillig auferlegten Bußen und Qualen, worin die Endlichkeit, die hier im menschlichen Leib selbst vorgestellt ist, dafür Strafe und Schmerz empfinden muß, daß sie überhaupt existirt. Der Schmerz, in welchem die Kraft des endlichen und leiblichen Daseins sich abschwächen soll, er zeigt sich hier als der trübe Uebergang zur Freiheit und Schönheit des in sich selbst siegenden und herrschenden Geistes. Der Märtyrer ist der erste Ritter Christi, der es dem leidenden christlichen Gott gewissermaßen nachthut, und das Endliche in Gott und im Geist, im Unendlichen, als Opfer sterben lassen will.

Die Leiden der Märtyrer gewinnen ihre höhere ideale Bedeutung in der Beziehung auf die allgemeine göttliche Leidensgeschichte selbst, wodurch sie auch in den künstlerischen Darstellungen, die ihnen in älterer

und neuerer Zeit gegeben worden, einzig und allein mit dem Schönheitsgesetz in Einklang gebracht werden können, gegen das sie sonst durch die Natur ihres Gegenstandes selbst ausdrücklich gerichtet sind. Diese zerstückelten Leiber, zersägten Gliedmaßen, und durch tausendfache körperliche Martern entstellten Formen der menschlichen Erscheinung, in deren Wiedergebung sich besonders die bigotte katholische Malerei gefallen hat, sie können von der Kunst niemals zur Schönheit bewältigt werden, und nur durch die allegorische Bedeutsamkeit, welche ihnen die Künstler mehr oder weniger geschickt aufdrücken, können sie überhaupt als ein Gegenstand der Kunst zugelassen werden.

Die wahre Schönheit der romantischen Gestalt hebt sich erst im Ritter heraus, in dem sich die gesunde und positive Seite der christlichen Wirklichkeit zu entwickeln beginnt. Der Ritter, in welchem sich das Religiöse mit dem Weltlichen zuerst zu einer tüchtigen und heitern Lebensform zu durchdringen strebt, er erscheint wahrhaft als das romantische Subject, das sich der Fesseln jener negativen christlichen Innerlichkeit entschlagen will, und sich dadurch frei macht, daß es diese absolute Innerlichkeit in den Strom des vollen und warmen menschlichen Lebens hinleitet und sich damit in das wirkliche concrete Dasein der Welt

hineinbildet. Aus der Mischung des kirchlichen und politischen Lebens, welche das Mittelalter ist, erhebt sich der Ritter als das wahre Vermittelungsglied, durch das sich die Völkerzustände aus dem Geist des Christenthums heraus zu einer wahrhaften und einheitlichen Weltform gestalten wollen.

Die romantische Persönlichkeit, welche sich im Ritterthum in ihrer Blüthe darstellt, trägt vorwaltend ihr religiöses Pathos in sich, das jedoch sofort zu einem weltlichen wird, und als ein Prinzip des wirklichen Lebens, des geselligen bürgerlichen Verkehrs und der öffentlichen politischen Verhältnisse sich bethätigt. So wird das innige persönliche Verhältniß zur Mutter Gottes, dieser schwärmerische Mariendienst, zum ritterlichen Frauendienst überhaupt, und die Minne wird die eigentliche Form dieser subjectiven Innerlichkeit des ganzen Lebens, die sich darin ihren wesentlichsten Ausdruck giebt. Zu der Liebe, als diesem Grundprinzip des romantischen Daseins, fügt sich die Treue, die derselben religiösen Quelle entsteigt, und aus der unverbrüchlichen Treue gegen den Herrn und Heiland, welchem der Ritter all sein Leben gewidmet, zur Herrentreue und Diensttreue wird, worin vorzugsweise das Wesen der romantischen Treue besteht. Mit der Liebe und mit der Treue ist in der romantischen

Persönlichkeit unzertrennlich das Prinzip der Ehre verbunden, worin der reine Werth der Persönlichkeit als solcher, die hohe und unantastbare Bedeutung des Subjects selbst, verkündigt und durchgesetzt wird. Das im Christenthum erlöste Individuum hat eben durch diese Erlösung einen Grund bekommen, etwas auf sich zu halten, auf seine individuellen Rechte bis in die leiseste Nüance hinein zu bestehen, und dadurch ist diese überaus große Zartheit und Reizbarkeit entstanden, welche das Prinzip der romantischen Ehre wesentlich charakterisirt.

So werden in diesen drei hauptsächlichsten Lebensmomenten der romantischen Persönlichkeit, in der Liebe, Treue und Ehre, in denen sich diese ganze Weltanschauung der Subjectivität so lebenskräftig und heiter gestaltet, so werden in ihnen die religiösen Ideen des Zeitalters zuerst zur weltlichen Wirklichkeit, und bilden sich darin in den concreten Lebensstoff hinein. Zugleich sind sie die entschiedensten und substantiellen Merkmale des Unterschieds zwischen dieser modernen romantischen Individualität und der antiken klassischen Persönlichkeit.

Die klassische Persönlichkeit, welche sich noch nicht in ihrer eigenen Subjectivität dieses Unendliche bedeutet, sie kann deshalb auch nicht von dem Prinzip der Ehre so durchzogen sein, die Individualität ist ihr noch

nicht in dem Maße heilig und unverletzlich, daß sie aus der Unantastbarkeit derselben ein eigenes Pathos ihres Lebens machen sollte. Der antike Menschengeist konnte noch nicht diesen unendlichen Werth auf die Individualität legen, weil sie ihm noch nicht ganz gehörte, weil die eigentliche Wirklichkeit nicht in ihr gegeben lag, und sie kein Theil ist, sondern nur Theil hat an dem Kreise der göttlichen Objectivität, in dem Alles sich bewegt. Der Heros, der im antiken Leben denselben Höhepunkt bezeichnet, wie im modernen der Ritter, er lebt in der endlichen Gegenwart eingeschlossen, deren zeitliche und materielle Bedürfnisse seinen starken Arm herausfordern, und was er an Thaten in diesem Kreise vollbringt, gehört nicht ihm allein, sondern die Götter haben es durch ihn vollbracht entweder in unmittelbarer Beihülfe oder durch besondere Begabung. Die Tapferkeit des Heros erscheint gewissermaßen wie eine große Naturnothwendigkeit, die ihre ewige sittliche Basis in sich trägt, aber die That erscheint noch nicht als dies höchste Selbstbewußtsein der Persönlichkeit, das sich darin zusammengedrängt und zum Leben gefördert hat. Daher ist es nicht die Ehre, sie, in der die Individualität gewissermaßen ihre Funken sprüht, sondern es ist statt dessen nur die zur Sittlichkeit veredelte Naturkraft, welche das Pathos der Heroen

bildet, und worin das ideale Reich der Geistigkeit, in dem der Ritter wandelt, sich noch nicht erschließen kann.

Die antike klassische Persönlichkeit hat darum auch diese Reizbarkeit der Subjectivität nicht, weil es noch nicht ihre Aufgabe ist, die Unendlichkeit der Subjectivität zu verfechten und durch die Welt zu bringen. Die moderne Persönlichkeit aber hat mit der Aufgabe der unendlichen Subjectivität zugleich diese unendliche Reizbarkeit überkommen, in der ihre ewige geistige Pein und Unruhe sich beurkundet, die aber damit auch ihre wahrhafte Ehre geworden ist, die Ehre, die das moderne Individuum darin zu suchen hat, daß in seinem eigensten persönlichen Sein der wahre göttliche Inhalt und die wahre Wirklichkeit anerkannt und immerdar hochgeachtet werde, ein Prinzip der Ehre, das in den romantischen Zeiten als diese beständige Kampflust und Schlagfertigkeit des Ritters sich zeigt, und das uns seitdem allwege zu Rittern des freien persönlichen Geistes geschlagen hat.

Unter den Künsten ist es die Poesie, welche diese Bedeutung des Ritterthums vorzugsweise in sich aufgenommen und verherrlicht hat, und wie die moderne Poesie selbst diese Kunst ist, welche die wogende Innerlichkeit des geistigen Lebens am unmittelbarsten und freiesten heraustreten läßt, so muß ihr auch das Ritter-

thum, als diese erste Freiwerdung der subjectiven Innerlichkeit, als ihr eigenthümlicher Gegenstand zunächst zufallen. Die Ritterdichtung des Mittelalters stellt uns daher das Ritterthum besonders als diesen Hort des Glaubens vor, durch den, wie in dem Sagen-Cyclus von Karl dem Großen, Kirche und Staat gleicherweise vor den hereinbrechenden Schaaren der Ungläubigen, vornehmlich der Araber, geschützt werden. In dem Cyclus, der sich um den König Artus dreht, sucht sich das Ritterthum vorzugsweise in seiner nationalen Kraft zu erfassen und eigenthümlich abzugränzen, in den Amadissen aber gelangt die Aventure in ihren vollen glänzenden Zug, und unternimmt, auf der ebenso anmuthig als gefahrvoll sich verwickelnden Lebensbahn, Abenteuer auf Abenteuer, worin sich die lebendige Kette der Wirklichkeit jugendfrisch und naturvoll zusammenschiebt.

---

### 29. Die christliche Naturansicht.

In diese christlich romantische Weltansicht tritt das Verhältniß des Menschen zur Natur als ein neues und eigenthümliches hinein, das wir hier noch besonders zu betrachten haben. Die Natur beginnt in den christlichen Zeiten zuerst eine eigene Stelle im Bewußtsein einzunehmen, während sie in der antiken

Welt als ein Unbewußtes wirksam gewesen. Das Naturgefühl der Alten befriedigte sich sofort in der Gestaltung und symbolischen Verwendung des Naturstoffs, es war darum als ein innerliches Moment, das in sich selbst hätte verweilen können, nicht vorhanden. Die Natur war dem antiken Menschengeist nur immer dieser verarbeitete Lebensstoff selbst gewesen, in welchem der Geist sich sofort durch seine eigene Ausdehnung seine heimische Form geschaffen. Der christliche Geist hatte aber zunächst seine Heimath nicht in dem Reich der Natur finden wollen, sondern die Natur hatte sich ihm als ein von dem Geist losgerissenes Element bald seltsam verdüstert und verschleiert, bald in eine unerreichbare Ferne, auf eine wunderbare Höhe der Freiheit und Schönheit, entzogen, so daß sie nur wieder seine Sehnsucht wie nach einem verloren gegangenen Paradies zu reizen begann. Diese Natursehnsucht der Neueren, die aus allen ihren Zuständen herauszuschlagen beginnt, und in der sich das beständig drängende und in sich selbst erzitternde Wesen des christlichen Geistes am tiefsten ausströmt, sie ist das charakteristische Streben, mit der Unruhe des in sich selbst wogenden Geistes, welche das Christenthum entzündet, sich wieder in den Naturfrieden hineinzuretten, und ein neues Reich der Versöhnung zwischen Natur und Geist

zu begründen, wozu der ursprüngliche Gedanke des Christenthums alle Elemente in sich trägt.

Die Sehnsucht nach der Natur, welche die Neueren so wunderbar beschleicht, sie ist nur ein historisches Symptom des Völkerlebens, in dem sich ankündigt, daß die Entwickelung des menschlichen Geschlechts dahin gehe, den Geist wieder zur Natur werden zu lassen, die Natur durch den Geist zu erlösen, und den Geist in der Natur seine freie und selbstbewußte Wirklichkeit sich erschaffen zu lassen.

In diesem Naturdrang des christlichen Geistes stellt sich uns zugleich jener große Wendepunkt der Zeiten dar, auf dem sich die antike Objectivität mit der christlichen Subjectivität wieder zu einem neuen wahren Lebensbilde der Freiheit und Schönheit zusammenzufügen, und darin die Einheit des Menschengeistes, die sich zuerst im Christenthum auseinandergerissen, wiederherzustellen hat. Denn nachdem die Natur in der alten Welt als unmittelbare und unbewußte Lebensstufe verbraucht worden, nachdem sie im Christenthum zuerst als ein Gegensatz des Geistes abgeworfen und in ein für sich verschlossenes Reich verwiesen worden, drängte sie sich in demselben Moment wieder als ein unabweislicher Gegenstand des Gefühls und der Sehnsucht in den christlichen Geist ein, und

bereitet in der eigenthümlichen Durchdringung mit demselben, welche wesentlich modern ist, ein neues Weltalter vor, die Zeit der Einheit von Natur und Geist, die Zeit der aus dem freien Selbstbewußtsein hervortretenden wahren Wirklichkeit. Dies ist zugleich das Ideal der Zukunft, das sich hier aus dem christlich-romantischen Ideal heraus angekündigt hat, und aus demselben seine wahrhafte Entwickelung nehmen muß, das Ideal einer zusammenfügenden, die geistige Welt mit der realen harmonisch verschmelzenden Periode des christlichen Völkerlebens.

---

## 30. Das Mährchen.

In der christlichen Weltansicht tritt die Natur zuerst als diese Lockung und Verlockung des Geistes auf, welche, wie im Mährchenleben des Mittelalters, die behauptete Selbständigkeit gewissermaßen verspottet, und ihm ein magisches Labyrinth vorzaubert, in dessen Irrgängen sie ihn zu fangen und einzuschließen trachtet. Dies ist die Bedeutung des Mährchens, welches als eine ganz eigenthümliche Schöpfung des christlich-romantischen Geistes gerade aus dieser Naturansicht hervorsteigt.

Das Mährchen ist eben diese wunderbare Mähr von der Natur selbst, die Geschichte ihrer seltsamen Verwickelungen mit dem Menschengeist, diese dämmernde Mischung von Natur und Geist, die sich in traumartigen Gebilden willkürlich ergeht, und doch auf einen unendlichen geheimnißvollen Sinn in sich Anspruch macht.

Man kann das Mährchen, das als diese ringende Naturansicht des Mittelalters hervorgetreten, daher kaum eine bestimmte Dichtungsgattung nennen, weil sich bloß dieser allgemeine Zustand des Volksgemüths darin hinzustellen versucht, weil sich nur ein zwischen Vergangenheit und Zukunft schwankender Moment des Volksbewußtseins darin abzeichnet. Dies Schwanken zwischen Vergangenheit und Zukunft ist das ächte Wesen des Mährchens, und zugleich die wahre Weisheit desselben. Denn das Mährchen versinnbildlicht immer den Moment, wo der Uebergang aus einem unfreien Zustand in einen freien erfolgen soll. Das Naturgebilde erscheint in ihm in der Regel als diese Verzauberung, welche auf die Erlösung harrt. Alles bedeutet etwas Anderes, als was es ist, und in dem Durcheinanderschieben dieser Lebens- und Naturformen, worin aus der unwahren sich immer die wahre erzeugen soll, verräth das Mährchen sein idealisches und

prophetisches Element. Der Bär, der Wolf, der Vogel, sie bedeuten den schönen Prinzen oder die schöne Prinzessin, welche in dies rauhe und unholdige Naturgebild hinein verwünscht sind. Was als das Erlösende von diesem Bann dazwischen tritt, ist gewöhnlich die Liebe, also das geistige Element, welches das andere Geistige, das in diesen Naturzwang gerathen, auch wieder zu sich befreit, und sich dann mit ihm zu diesem schönen ewigen Liebesbund verbindet, welcher als das wahre Symbol der freien und berechtigten Einheit von Natur und Geist erscheint. Die Entzauberung, als diese Erlösung von der Natur, und die dadurch erfolgende wahrhafte Verklärung der Natur, zeigt sich als die ächte Aufgabe des Mährchens, worin der christliche Geist sich im wundersamen Spiel die Bahn seiner Entwickelung vorgezeichnet.

---

### 31. Das Wunderbare.

Die christliche Naturansicht hat vorzugsweise das Wunderbare in die Natur hinein verlegt, und dies ist dadurch zu einem besonderen Element der modernen und romantischen Kunst überhaupt geworden. Das

Wunderbare ist aber nichts Anderes als die Durchbrechung der Naturgesetze selbst, und der Versuch, der Vorstellung und der Willkür des Geistes Macht zu geben und Raum zu schaffen mitten im Kreise des Naturlebens selbst. Das Wunderbare enthält in seiner Erscheinung besonders die Anerkennung von dem Uebergewicht des Geistes über die Natur in sich, aber noch in dieser bloß magischen Form, welche in wilder Zügellosigkeit hin und her taumelt. Das Wunderbare besteht zunächst darin, daß das geistig und sittlich Nothwendige, das geschehen muß, sich in einer die Natur selbst durchbrechenden und überwindenden Form durchsetze und verwirkliche.

Und dies ist das ideale Element in dieser Poesie und Philosophie des Aberglaubens, daß zur Verwirklichung des sittlich und geistig Rechten die organisch geschlossene Natur selbst entweder ihre geheimnißvollen Kräfte aufbietet oder geheimnißvolle Veränderungen und Verwandelungen in ihrem eigenen Gang zuläßt, unerhörte Wesen, Gespenster, Kobolde und Hexen, zu Werkmeistern eines besonderen Gelingens entsendet.

Bei den Alten war es der deus ex machina, welcher als das schließlich Waltende und Entscheidende in ihren Darstellungen erscheint. Dies ist der persönlich dazwischentretende und handelnde Gott, der gewöhnlich

am Schluß der alten Tragödie sich wirksam erweist und die menschlich verworrene Begebenheit schlichtet und löst. Dies die Wirklichkeit durchbrechende Walten des Göttlichen trägt aber bei den Alten keineswegs den Charakter des Wunderbaren an sich, und das Wunder vollbringt sich überhaupt nicht auf dem Grund und Boden des antiken Lebens in dem Sinne, in welchem es sich erst aus der christlichen Naturansicht erzeugt hat. Wenn der Gott in der antiken Tragödie sich selbst gewissermaßen in Scene setzt, so geschieht darin nur das Gängundgebe der mythischen Vorstellungsweise, das in jeder Statue, in jeder Göttersäule an der Straße, sich ebenso verwirklicht hat.

Das Wunderbare wird bei den Alten recht eigentlich als solches nur da bemerkt, wo die klare Anschauung einer persönlich handelnden Gottheit fehlt, und wo die Wirkung in das Reich einer unermeßlichen Geistigkeit sich verliert, was den Alten als das wahrhaft grauenerregende Wunder gelten muß. In dieser Hinsicht ist besonders der vielbewunderte Schluß des Oedipus auf Kolonos anzuführen, wo im heiligen und grauenvollen Hain der Eumeniden ein ganzes menschliches Dasein wunderbar verhallt, und in Ahnungen einer höheren geistigen Unendlichkeit, die sein Haupt umrauschen, sich geheimnißvoll in sich selbst

verliert. Diese Stelle kann vielleicht als der Gipfel des Wunderbaren in der antiken Weltanschauung erscheinen, und man hat in diesen Schlußchören der sophokleischen Tragödie häufig das Erscheinen eines christlichen Elements herausgehoben, das aber gerade in dieser aus den Naturformen hervorbrechenden reinen Geistigkeit, die sich als eine höchste Wundererscheinung hinstellt, besteht.

Bei den Neueren ist es besonders das Sinnlich-werden geistiger Vorstellungen, welches das Wunderbare ausmacht, und als diese unmittelbare Versinnlichung des Geistigen wird in dem Mährchen- und Wunderglauben die Natur in allen ihren Elementarformen selbst angeschaut. Dies ist zunächst der Drang der christlichen Subjectivität, welche sich selbst in alle Außengebilde der Welt mächtig hineingestalten will, und so zuvörderst das menschliche Bild in die Naturgestalten gewissermaßen hineindrängt.

Die Berge, Bäume und Flüsse, die den Menschen in nächtlicher Einsamkeit räthselhaft anschauen, die im Sonnenschein so seltsam blinken und lächeln, die ihm zuzuwinken scheinen mit den sturmbewegten Häuptern, und zu ihm reden wollen in dem ängstlichen geheimnißvollen Rauschen ihrer Wipfel, Zweige, Blätter und Wellen, er gestaltet sie in ihrer unheimlichen Größe

und Erscheinung zu Riesen, Elfen, Gespenstern und Elementargeistern, denen er mancherlei Thaten und Abenteuer, wie sie der Localität und ihm selbst entsprechen, in wunderbaren Erzählungen andichtet. Nach der Eigenthümlichkeit der Völker und der verschiedenen Localität ihrer Naturumgebungen erhalten auch die Mährchen, als Gewächse dieser Gegenden selbst, eigenthümliche und verschiedene Form und Inhalt. Steffens, in seiner Abhandlung zur Sagen- und Mährchenwelt, will selbst die Mährchen der Hochländer und Tiefländer, die Granit- und Schiefermährchen, so unterscheiden.

Der Trieb, die Welt und die Natur zu anthropomorphisiren, das heißt, sie der Selbstbestimmung des unendlichen subjectiven Geistes zu unterwerfen, er zeigt sich bei den christlichen Völkern zuerst in ihrer Mährchenlust und Mährchenweisheit. Das anthropomorphisirende Hellenenthum hatte das Naturleben, das es zur plastischen Gestalt bezwungen, in seinem materiellen Stoff belassen, und innerhalb desselben verherrlicht und vermenschlicht. Das Christenthum, von demselben Vermenschlichungstrieb bewegt, mußte, um ihn zu befriedigen, das Naturbild vor Allem durchgeistigen, und so durchschoß es die Natur, die es wahrhaft zu erlösen hatte, zuerst mit diesen mährchenhaften Zügen und Physiognomieen des menschlichen Geistes. Diese Bilder mußten,

weil an ihnen noch der formlos ringende Geist seine ersten Gestaltungsversuche machte, darum eben zum Theil so frazzenhaft ausfallen, wie sie auch anderntheils wieder, als diese ersten Frühlingsknospen des sich mit der Natur versöhnenden christlichen Geistes, diese mährchenhafte Süßigkeit und Herzinnigkeit erhielten.

Die aus dem Alterthum zurückgebliebene entgötterte Natur erhielt zwar durch jenes Anthropomorphisiren des christlichen Geistes ihre heiteren und schönen Götter nicht mehr zurück, aber die Wunder der Natur formten sich nur so bedeutsam und geheimnißvoll, um die Wunder des Geistes anzudeuten. Die Wunderwelt, welche sich der träumende christliche Geist zuerst in seinen Mährchenvorstellungen und Sagen aufbaute, sie erscheint nur wie das erste dämmernde Morgenroth einer Verkündigung, der Verkündigung, daß aus dieser Mischung des Natürlichen und Geistigen, welche das Mährchen ausmacht, künftig in wahrhafter Durchdringung sich die ächte freie Wirklichkeit des christlichen Lebens herausbilden werde. Die Wunder des Mährchens zeigen auf das größte Wunder, das sich noch vollenden soll, auf die Wirklichkeit hin, und wie im Mährchen die Elementargeister und Naturmächte herausgefordert werden, um das Wunder zu Stande zu bringen, so tritt später die Geschichte selbst, als die wahre Bethätigung

der menschlichen Geistesmacht, und als die größte Wunderthäterin zugleich, hervor, indem durch sie das Allerwunderbarste, die freie Wirklichkeit des Menschengeistes, sich gebären soll. Diesen Gedanken hat unter den neueren Dichtern besonders der träumerisch-prophetische Novalis in seinem Roman „Heinrich von Ofterdingen" auszuführen gesucht.

Die moderne Kunst hat sich das Element des Wunderbaren auch vorzugsweise in der Bedeutung angeeignet, daß darin eine geistige subjective Vorstellung, die den Helden drängt und reizt, zu etwas unmittelbar Wirklichem und Objectivem wird, indem sie sich gegen alle Gesetze der Natur gerade der Naturformen bedient, um sich als eine reale Erscheinung geltend machen zu können. Besonders hat Shakspeare in diesem tieferen innerlichen Sinne seine Geister und Gespenster auftreten lassen, und im Macbeth und Hamlet hat sich das Wunderbare, wie es in den Kreis der romantischen Kunst hineingehört, in der würdigsten und reinsten Form dargestellt. Die Gespensterbilder sind hier nur die real gewordenen Objectivbilder der Seelenzustände selbst, sie gleichen dem Dolch, welcher dem mit Mordgedanken erfüllten Macbeth vor Augen schwebt, und den er selbst sehr treffend einen „Gedankendolch" nennt, der „nichts Wirkliches" sei, und der nur „sein eigener

blutiger Gedanke" sei, der ihm so herausgetreten vor das Auge. Die Hexen sind ferner diese arbeitenden Verwickelungen und Kräfte der bösen That, die darin zu Realitäten herausgetreten. Im Hamlet ist es der ganze Gedanke der Tragödie, welcher in der Erscheinung von Hamlets Vater persönlich und real geworden. Nur in solcher innerlichen Bedeutung dürfen die Geister und Gespenster in der Kunst zugelassen werden, und anderweitige Spukbilder, an denen es in der modernen Poesie niemals gefehlt hat, müssen für ebenso trivial und langweilig gehalten werden, als auf der anderen Seite die Geistererzählungen mit natürlichen Auflösungen, die eine Zeitlang in der deutschen Literatur Mode waren, und wo die geglaubte Existenz eines Geistes sich nur auf eine im Mondschein spazierengegangene Katze, oder gar auf Diebe zurückführt.

Der Glaube an das Wunderbare beruht aber in dem menschlichen Geist auf jener niemals ganz klar gewordenen Anschauung von der Verbindung des Geistigen und Natürlichen, und dieser ungewisse Schauer bei der Betrachtung des Naturbildes ist es, welcher die größten und starkmüthigsten Menschen dem Aberglauben überliefert. So konnte z. B. Napoleon bekanntlich den Hahn nicht krähen hören, ohne von den unheimlichsten und peinigendsten Empfindungen ergriffen

zu werden. Jean Paul aber spricht, an einer Stelle in seiner Vorschule der Aesthetik, eine eigene Freude darüber aus, daß er auf einem Dorfe jung gewesen und also in einigem Aberglauben erzogen worden. Der sinnige Dichter will damit die unerschöpflich sprudelnde, geheimnißvolle Quelle des Naturlebens bezeichnen, mit dem gerade der schaffende Geist, sei er nun Künstler oder Geschichtsheros, beständig in einem geheimen, wenn auch räthselhaften Zusammenhange bleibt.

---

Wir haben jetzt die Idee der Schönheit auf drei verschiedenen Stufen des Völkerlebens sich entwickeln sehn, und das Schöne darin als die ideale Form der jedesmaligen Lebensunmittelbarkeit erkannt, in welcher die ganze herrschende Weltansicht auf ihren Höhepunkt herausgetreten. Wir haben damit diesen allgemeinen Theil, in dem wir das Schöne als diesen Idealismus der Unmittelbarkeit zu bestimmen hatten, als erledigt zu betrachten, und gehen zu dem zweiten Haupttheil der Aesthetik über, in dem wir es mit der besonderen Form der Verwirklichung des Schönen, mit dem Kunstwerk selbst, auf seinem eigenthümlichen und selbständigen Gebiet zu thun haben.

# Zweiter Theil.

## Die verwirklichte Idee der Schönheit

oder

## das Kunstwerk.

## 1. Das Kunstwerk.

Wir haben zuerst das Kunstwerk, als diesen eigenthümlichen und geschlossenen Organismus des schaffenden Geistes, im Gegensatz zu dem Naturwerk, zu betrachten.

In dem Kunstwerk hat die Freiheit des schaffenden Geistes sich den Zwang angethan, sich zur Nothwendigkeit des Organismus zu entschließen. Das Kunstwerk ist daher dies einsgewordene Gebilde der Freiheit und Nothwendigkeit, das Kunstwerk ist dies absolute Können, das es mit dem nothwendigen Inhalt des Lebens zu einer freien und schönen Wirklichkeit zu bringen vermocht hat. In dieser Welt des Kunstwerks ist nun der wahre Schöpfungstag des Bewußtseins angebrochen, und eine neue Einheit von Geist und Körper hat der Künstler zu Stande gebracht, er hat denjenigen höchsten Lebenspunkt gestaltet, auf dem die ideale und reale

Welt ihr gemeinsames Band, die Wirklichkeit ihrer Versöhnung, gefunden haben.

Das Kunstwerk bezeichnet überhaupt diejenige Sphäre des Menschengeistes, in welcher die auseinanderfallenden natürlichen und geistigen Gegensätze des Lebens sich aus ihrer Zerstückelung zu erheben, und in ein festes Lebensbild zusammenzufügen trachten. Das Kunstwerk ist darum, wenn es auch erst durch die besondere und ausschließliche Befähigung des Individuums gestaltet wird, doch wesentlich eine Sache der Menschheit, und die ganze Menschheit schaut darin das Bild ihrer eigenen Entwickelung, die Blüthe ihrer Hoffnungen und das Ziel ihrer Zukunft an. Alle Bildungszustände streben nach dem Kunstwerk hin, und wo dieselben aus dem Geist des Kunstwerks herausgefallen, ist jene Gebrochenheit des ganzen Lebens bemerkbar, die entweder eine verfallene und abgelaufene oder eine qualvoll ringende Völkerepoche bezeichnet. So hat sich der heutigen Zeit die Idee des Kunstwerks wesentlich verdunkelt, und sogar mitten in der Kunst selbst, namentlich in der neuesten Poesie, hat sich ihr das rein künstlerische Element verwischt, und ist von der schwankenden Reflexion der Zeit durchzogen und ungestaltig gemacht worden. Dies ist das ungewisse Hinundhergeworfensein unserer heutigen Zustände, die

Verlegenheit um das eigentliche Ziel der Entwickelung, um das es sich handelt, und das krankhafte Gespanntsein mit allen Mitteln, durch welche das Ziel gefunden werden könnte.

Dies ist eine dem Geist des Kunstwerks widerstrebende Epoche, die aber ihre endliche Erlösung und Befreiung nur in demjenigen Geist finden kann, welchen das Leben des Kunstwerks uns veranschaulicht, in dem Geist der freien und bewußten Organisation, die mit göttlichem Muth das ganze und volle Leben da entstehen läßt, wo es sich aus dem Schwerpunkt des innersten Daseins heraus zur Existenz drängt, und worin einzig und allein das Wesen des Kunstwerks besteht.

Das Kunstwerk hat alle schwankende Verlegenheit um das höchste Ziel des Daseins überwunden, und es zeigt sich mit allen seinen Mitteln und Wegen in diesem vollkommenen harmonischen Einklang, welcher, die Willkür ausschließend, die wahre, aus dem Inhalt selbst sich erzeugende Formgebung des Lebens ist. Darum schließt das Kunstwerk die Ruhe und die Bewegung zugleich in sich, es ist der ewig nothwendige Stillstand des Organismus, an den sich das Dasein hier gefesselt hat, und zugleich treibt in diesen Gränzen der volle Lebensstrom in die Unendlichkeit der Zukunft hin. Es

ist die höchste Spannung des ganzen Lebens, die sich im Kunstwerk darstellt, und zugleich hat alle Spannung der einzelnen Formen und Mittel aufgehört, und sie sind als das rechte Werkzeug der Befriedigung herausgetreten, durch welche das Kunstwerk, als dieses in sich selig gewordene Produkt von Himmel und Erde, sich vollendet hat.

Erde und Himmel sind im Kunstwerk ineinandergeflossen, und das wahre Diesseits, der ächte Vollgenuß der Wirklichkeit, hat sich darin zur Erscheinung gebracht.

Diese Vollkommenheit des Kunstwerks, welche sich in der darin erreichten Einheit des mannigfaltigen Lebens ausdrückt, sie darf keine bloß mechanische und an den äußeren Theilen erreichte, sein. Der bloße Mechanismus, der seine Theile wohlgefügig und augenfällig ineinanderschiebt, macht ebensowenig ein Kunstwerk, als einen Staat. Die wahre Vollkommenheit des Kunstwerks erwächst erst aus der richtigen Vermittelung seines äußeren und inneren Lebens, aus jenem hohen Gleichgewicht des Daseins, das seinen innersten Grundgedanken zu der ihm angemessenen That getrieben, und ihn in dieser That durchaus erschöpft und ausarbeitet.

Diese Vollkommenheit des Kunstwerks, die zugleich

seine höchste Gebundenheit ist, sie stellt nur das innerste Band zwischen Gedanke und That vor, aber innerhalb dieser Gebundenheit selbst quillt dann auch wieder die größte Beweglichkeit, die sich nach allen Seiten hin frei machen kann, mitten in dieser Einheit erwachsen die vielfältigsten Contraste, der lebhafteste Wechsel der Erscheinungen, der immer von neuem anziehende Reiz der Uebergänge und Modulationen der Gestaltung. Dies ist das in aller Einheit vielgliederige Leben des Kunstwerks, das als die größte Aufgabe des menschlichen Daseins uns in allen unsern Zuständen lockt, und das wir aufrichten müssen als das wahre Bild der Versöhnung aus den jetzt umherliegenden scharfen und schneidenden Trümmern der Wirklichkeit.

---

## 2. Das Geisteskunstwerk und das Naturkunstwerk.

Dies Geisteskunstwerk, um das es sich hier handelt, wird dem Menschen gewissermaßen vorgebildet durch das Naturkunstwerk, das den künstlerischen Organismus an dem Naturbilde aufzeigt als ein ursprünglich überliefertes Gesetz der Schöpfung.

Man kann daher zunächst mit Recht sagen, daß alle Kunst eine Nachahmung der Natur sei, indem ein

Bild schöner und kunstvoller Gestaltung dem menschlichen Geist immer schon in dem Naturbild gegenüber gestanden. Aber die Kunst ist auch wieder, in weiterer Entwickelung ihres Wesens, so weit entfernt davon, eine bloße Nahahmung der Natur zu sein, daß sie vielmehr das Elementare der Natur nur als ein bloßes Material ihrer Absichten zu verbrauchen weiß.

Der Künstler, wie sehr ihn auch das hohe Vorbild alles Schaffens in der Natur zuerst antreiben und zu seinem eigenen Werk bewegen mag, so muß er doch gerade auf dem entgegengesetzten Punkt, als die Natur, seine eigentliche Schöpfung beginnen, er muß damit anfangen, womit die Natur endigt, mit dem Geist. Der Künstler muß die Natur zunächst in den Geist zurücknehmen, und das eigentliche Wesen der künstlerischen Produktion wird dann darin bestehen, daß aus diesem geistigen Lebensprozeß, welchem die Natur im Künstler unterworfen wird, sich ein Gebilde erhebe, das auf dem höheren Grunde des Geistes doch dieselbe Realität des Naturwerkes wiedererhalten.

So ist es das Kunstwerk, welches diesen höchsten Gang der menschlichen Entwickelung in sich darstellt: daß der Geist, nachdem er sich zur Bethätigung seiner Freiheit von der Natur losgerissen und in seinem schaffenden Selbstbewußtsein sich sein eigenes Reich

gegründet hat, zuletzt als das Höchste wieder diese Naturwerdung des Geistes, welche das Kunstwerk ist, hervorbringen muß. So weist das Kunstwerk, als auf seine höchste Vollendung, zuletzt wieder auf die Natur zurück, die es zum Schluß seiner Produktion erreicht haben muß, während das Naturwerk immer auf den Geist hinweist, als auf die ihm beständig mangelnde Vollendung seiner Gebilde, und worin an dem Naturwerk immer diejenige geheimnißvolle Sehnsucht herauszubrechen scheint, welche ein Hindrängen der Natur zum Bewußtsein ist.

Dies Hindrängen der Natur zum Bewußtsein ist derjenige Moment des Schaffens, auf dem die im ganzen Universum so eigenthümlich dastehende Thätigkeit des gestaltenden Künstlers beginnt, es ist der Moment der aus sich selbst heraustretenden Natur, welcher in den Künstler übergeht, und in ihm sich zur Produktion eines neuen Organismus der Lebendigkeit emporschwingt.

Dies ist also der eigentliche Lebens- und Werdepunkt der Kunst, auf dem, wie ich bemerkt hatte, der Künstler sich zuerst von der Natur trennen muß, um sich nachher in dem Gebilde des Geistes, das er aus dieser Bezwingung der Natur erschafft, wieder auf das Höchste und Tiefste mit der Natur zu vereinigen.

Diese Freiheit des Bewußtseins, welche dem Naturgebilde, wie schön es auch immer an sich sei, doch ewig mangelt, sie entzündet sich im Künstler zu dieser in den tiefsten Schacht der Schöpfung selbst sich hineinstürzenden Begeisterung, die zunächst die ganze Schöpfung umzukehren scheint, und mit einer Alles erschütternden Bewegung ihre Formen ergreift.

Der tiefe Schleier der Natur, welcher den Geist bei ihrem Beschauen oft so wehmüthig gemahnt, reißt im Künstler entzwei, und die starre Nothwendigkeit ihrer Formen, die immer nur das Gesetz veranschaulichen, bricht sich hier an der menschlichen Produktion, welche daraus die freie Nothwendigkeit, oder ein höheres Naturleben der Freiheit im Kunstwerk, zu schaffen unternimmt.

Während es in dem Reich der Natur das Charakteristische ist, daß alle ihre Erscheinungen so rasch wechseln und vergehen, um aus ihren unaufhörlich sich selbst verschlingenden Formen immer neue und dieselben zu gebären, während der Punkt der Ewigkeit, aus welchem Alles in der Natur hervorquillt, in ihr nur in diesen beständigen Fluctuationen der äußeren Erscheinung sich verräth und verhüllt, tritt dagegen die Kunst als diese neue Macht des Geistes dazwischen, welche die innere Ewigkeit der äußeren Erscheinungswelt

festhält und gewissermaßen zum Stillstand bringt; welche in der Form das Wesen zwingt, sich zu etwas Bleibendem, zu einem Bild des ganzen und vollen Lebens, und damit zu einem Werk der vollkommenen Schönheit zu machen.

Das Naturschöne, dem eben nur diese Naturseite der Schönheit, welche die Form ist, gelungen, das Naturschöne, welchem die Schönheit entweder nur als Element, oder als eine mit dem Naturding selbst materiell verwachsene Eigenschaft anhaftet, es kann darum nicht diese innerste Zugehörigkeit zu dem menschlichen Geist behaupten, wie die Schönheit des Kunstwerks, in dem die wesentlichste Entwickelung des Menschengeistes, im Kämpfen und Ringen mit der Natur, ihre eigenste Leidensgeschichte vollbracht und darin zugleich ihre hohe und göttliche Verklärung gefunden hat.

Dies ist die seltsame Kälte, die uns an dem schönen Naturwerk, vor den Farbenwundern der Blumen, vor den erhabensten und gemüthlichsten Ansprüchen der Landschaft, vor dem hohen Meer selbst, in welchem die ursprüngliche Gesetzlosigkeit der Natur sich als ein Bleibendes festgehalten zu haben scheint, immer sobald durchschauert, dies ist die eigenthümliche Fremdheit und Wildheit, durch welche sich uns das glänzendste Naturgebild immer so leicht zu einem Nachtgespenst der Phantasie verkehrt, und in düstere verworrene Träume uns abführt.

Dagegen ist es die eigenthümliche menschliche Wärme des Kunstwerks, die uns sogleich auf dem wohnlichen und behaglichen Grund des Daseins aufnimmt, und uns empfinden läßt, wo unsere wahre Heimath ist, nämlich auf dieser reinen Höhe des in Natur und Geist einsgewordenen Lebens.

So ward das Kunstwerk als ein wahrhaftes Geschenk der Götter den Menschen in dem Sinne gegeben, daß darin die Verkündigung von der ursprünglichen Einheit von Natur und Geist liegen solle, einer Einheit, die sich hier aus der freiesten und höchsten Willenskraft des menschlichen Geistes selbst wiederherstellt. Diese Wiederherstellung aller ursprünglichen Einheit des Daseins, die sich im Kunstwerk vollbringt, sie ist zugleich eine Predigt von der ewigen Liebe, deren eigenste Feier und Verherrlichung immer die Kunst ist. Das Kunstwerk predigt, daß alle Gegensätze zuletzt ein höchstes Band der Liebe finden sollen, das sie umschlingt, und das sie in der ursprünglichen Einheit, aus der sie hergeflossen, wieder zusammenfaßt, und ein freies göttliches Leben der Wirklichkeit daraus erzeugt.

Diese Gegenüberstellung des Naturschönen und des Kunstschönen, wie wir sie uns anschaulich zu machen gesucht, sie ist gewiß nicht geeignet, das Natürliche gegen das Geistige in diese Verachtung herabfallen zu lassen, der

man sich bei dieser Gelegenheit leicht überlassen zu können scheint, und die Hegel gerade bei dieser Gegenübersetzung durch jenen bekannten Ausspruch an den Tag gelegt hat: „daß ein schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht, immer noch höher zu achten sei, als das Naturprodukt.“ Besser hat diesen Gedanken, oder das, was in diesem Gedanken etwa vernünftig sein könnte, schon Klopstock in einer seiner Oden ausgedrückt, wo er sagt:

Schön ist Mutter Natur, Deiner Erfindung Pracht,
Auf die Fluren verstreut, aber schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Dies noch einmal Denken des Gedankens der Schöpfung, wie es Klopstock bezeichnet, ist eben diese menschliche Produktion, welche, der Natur sich gegenüberstellend, doch, wie ich auszuführen gesucht, auf der höchsten Höhe der Kunst eben nur wieder in die Wahrheit und Realität des Naturgebildes zurückstrebt. Wenn in dem Naturwerk das Schöne nicht zugleich als Bewußtsein, sondern nur noch als Stoff vorhanden ist, so tritt es doch dadurch nicht als ein Verächtliches gegen den menschlichen Geist zurück, der den Naturstoff zwar bezwingen soll, aber als seine Grundlage, die er immer wieder aufzunehmen hat, niemals abzustreifen und zu entbehren vermag.

In dieser Freiheit des menschlichen Geistes aber, die im Schaffen des Kunstwerks den Naturstoff bezwingt, die das Schöne von seinem bloß stofflichen Dasein gewissermaßen geistig loslöst, und in das bewußte Leben hinein befreit, in dieser Freiheit und Bewußtheit der künstlerischen Produktion selbst muß doch zugleich ein unbewußtes Moment anerkannt werden, ohne das die Produktion überhaupt nicht würde vor sich gehen können.

Das wahre und höchste Verständniß der Kunst ist auch von jeher darin übereingekommen, daß die bewußte Hervorbringungskraft zum Erzeugen des Kunstwerks nicht allein ausreiche, sondern daß zugleich eine unbewußte Kraft darin thätig mitwirke, welche als die auf dem verborgensten Grunde des Kunstwerks haften gebliebene Naturkraft, als das aus seinem eigensten Sein heraus sich selbst mitgestaltende Leben des Objekts, anzuerkennen ist.

Diese neben der bewußten Gestaltung als unbewußtes Schaffenselement sich wirksam erweisende Naturkraft, welche nur dem wahren Genius selbst beisteht, sie ist das eigentlich zusammenfügende und organisch bindende Prinzip des Kunstwerks, und durch sie erhält erst die künstlerische Produktion diese volle Macht des Lebens und der Wirklichkeit, diese unerschöpfliche Tiefe

und Fülle, diese Festigkeit und innere Unzerstörbarkeit, worin sie einem von der Natur selbst geoffenbarten Lebensbilde gleichkommt.

Wie die bloße Nachahmung der Natur in der Kunst nur eine leere Bildnerei, nur eine seelenlose Crystallisation der Formen erzeugt, wovon sich in der Kunstgeschichte aller Nationen Beispiele genug aufführen, so hat dagegen auch der Mangel jener wirkenden unbewußten Naturkraft im Kunstwerk nur das Wirklichkeitslose, in abstrakter Reflexion gefangen gebliebene, mithin das Verfehlte in jeder Art, erzeugen können.

Die Natur hat in sich selbst schon den Drang, sich beständig zu vergeistigen, und sie verräth dies innerhalb des Naturstoffs selbst gerade in dem Bestreben, sich überall schöne und regelmäßige Formen zu geben, worin sie gewissermaßen schon über sich selbst hinausgeht. Die Schönheit der Blume besteht gerade in diesem organisch vollendeten Bau ihres Kelchs, in dieser Abzirkelung und diesem Geäder ihrer Blätter, in dieser ganzen Bildnerei ihrer Gestalt, welche schon als ein Analogon des geistigen Begriffs auftritt, und worin die Natur selbst zuerst verkündigt, daß das wahrhaft Schöne das wahrhaft Geistige sei.

---

### 3. Das Naturideal.

Es ist daher mit Recht zu sagen, daß die Natur der Kunst ihr Ideal schon vorgezeichnet und vorbedeutet habe, und in diesem Sinne ist es, in welchem das Naturideal stets und allwege von der Kunst zu benutzen sein wird. Die griechische Kunst ist hier vor Allen als dies lebendige und heitere Götterkind des Naturideals zu nennen, in ihr ist diese naive und unwillkürliche Entwickelung zur Schönheit und Geistigkeit, wie sie an der Naturgestalt sich zeigt, am scharfsinnigsten abgelauscht und zur Kunst verarbeitet worden. Darin, in dieser harmonischen Verbindung des Geistigen und Natürlichen, welche dies Volk wie ein Geschenk aus den Händen der Natur selbst empfangen, hat es denn auch sich selbst als dieses große und freie Volksganze wahrhaft künstlerisch hinstellen können. Dieses wahrhafte Wissen von dem Verhältniß zwischen Natur und Kunst, dessen Quelle uns nur im Alterthum fließt, hat der neueren Zeit zuerst Winkelmann wieder geoffenbart.

Die in der ganzen Schöpfung verstreute Schönheit hat ihren Mittelpunkt in der menschlichen Gestalt, im Menschen selbst gefunden, und dieser ist darum auch die Hauptaufgabe für alle Kunst, der unerschöpfliche Quell ihrer Bildungen, geworden.

Der menschliche Körper selbst ist die erste Verwirklichung der Schönheitsidee, das erste Kunstwerk, in welchem Natur und Geist ineinandergedrungen und dort die Verbindung gefeiert haben, die als das eigentliche Grundgesetz aller Lebensentwickelungen dasteht. Was in der menschlichen Gestalt zuerst geeint und zu einem festen Lebensbild ineinandergeflossen erscheint, das Körperliche und das Geistige, es trennt sich zwar wieder in das Leben selbst hinaus, und geht dort in seine verschiedenen, sich ewig suchenden und fliehenden Richtungen wieder auseinander, aber im Menschenleibe selbst, in welchem die philosophische Naturwissenschaft mit Recht ein Gleichnißbild der ganzen Schöpfung und eine vollendete Zusammenfassung aller Formen und Wesenheiten gesehen, in ihm hat sich das schönste Bild jener ewigen ursprünglichen Einheit darstellig gemacht.

Die Schönheit hat in der menschlichen Gestalt den vollen Verbindungspunkt aller ihrer Melodieen gefunden, und die heilige, allbedeutsame Offenbarung, welche in der Form des menschlichen Körpers stattgefunden, ist eine doppelte. Einmal erscheint darin die Offenbarung eines geistigen Vernunftwesens, das sich nicht herrlicher hat verwirklichen können, als in dem Bild der natürlichen Schönheit, im Organismus, und zweitens erscheint darin die Offenbarung des endlichen

Naturwesens, das seine höchste Schönheit, Wahrheit und Freiheit nicht anders hat erreichen können, als in diesem Bild des höchsten Geisteslebens, in das es sich im Menschen hineingestaltet hat.

Die wahre Idee der Schönheit des Menschen ist daher diese, daß in ihr die Schönheit des Geistes mit der Schönheit der Natur einsgeworden, wodurch das Naturbild zum Geistesbild, und das Geistesbild zum Naturbild sich gemacht hat. Novalis sagt daher in einem seiner Fragmente sehr treffend: „man berührt den Himmel, wenn man einen Menschenleib betastet."

In dieser Betrachtung entsteht auch zugleich das wahre Wissen von der Form, und mithin vom Kunstwerk, denn nur das ist Form, worin sich diese Veräußerlichung des Inneren und diese Verinnerlichung des Aeußeren so zu einem festen Lebensganzen vollbracht hat, daß der in der allgemeinen Bedeutung der Gestalt aufgehobene Unterschied von Form und Wesen an keinem einzelnen Merkmal der Erscheinung mehr festzuhalten ist.

Die höchste Vollendung der Form wird daher immer darin bestehen, daß sie gänzlich zum Wesen geworden ist, und mithin eigentlich aufgehört hat, Form zu sein, weshalb die Arbeit des Künstlers immer dahin gehen muß, durch die höchste Form seines Werkes

zugleich wieder die Form zu verwischen und aufzulösen, das heißt, alle Einzelbestimmungen des Daseins zuletzt in den vollen Lebensbegriff selbst unterzutauchen und darin gleichsam in den Schooß der Ewigkeit zu versenken.

Diese Verarbeitung der Form in das Wesen hinein wird zugleich die höchste Stufe der künstlerischen Charakteristik und Individualisirung ausmachen. Auf dieser Stufe, auf der auch das Kleinste und Einzelnste das große und ganze Leben wird, muß die Form ebenso aufhören, Form zu sein, wie das Kunstwerk auf seinem höchsten Gipfel aufhören muß, Kunst zu sein, und dem vom Strom der Lebendigkeit selbst durchzogenen Naturwerk gleichkommt.

Die Schönheit des bloß organischen Naturgebildes, die Schönheit der Pflanzen, der Thiere, sie ist noch diese bloß reale Form der Schönheit, in der nicht diese freie Durchdringung des Inneren und Aeußeren den Grundton bildet, sondern wo das Charakteristische und Individuelle mehr den Zufällen einer ganz objectiven Aeußerlichkeit, der Atmosphäre, des Bodens, preisgegeben erscheint. Alexander v. Humboldt hat in seinen „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse" (welche sich im zweiten Band seiner Ansichten der Natur befindet) auch einen sehr anziehenden und sinnreichen Beitrag zu einer Schönheitslehre der Natur überhaupt

geliefert, und es hat wohl Niemand die lebendige und individuelle Physiognomie der Natur so erhaben und verständnißvoll angeschaut, und darzustellen gewußt als Humboldt.

Diese Physiognomie der Natur ist aber immer nur die Erscheinung eines localen Naturcharakters, der aus der Mischung eigenthümlicher Formen und Farben, wie sie jedem Himmelsstrich vorzugsweise eignen, sich zusammensetzt, und worin die Natur eigenthümliche Stereotypen aufweist, die als solche auch von der Kunst, namentlich von der Landschaftsmalerei, ganz in ihrer realen Zusammensetzung aufgenommen und nicht anders als abgeschrieben werden können. In der Kunstsprache selbst weiß man mit diesen Stereotypen, als da sind: Schweizer Natur, italienischer Himmel, nordische Schneelandschaft, immer sofort eine in allen ihren einzelnen Theilen bestimmte Anschauung und Darstellungsweise zu bezeichnen*). Da ist es die eigenthümliche Bläue des Himmels, die besondere Gluth der Gestirne, der Duft und die Beleuchtung der Landschaft, die bräunlicheren oder grüneren Tinten des Laubes, die Thiergestalten, welche am Saum des Waldes hervorblicken, die Pflanzen und Kräuter, welche besonders diese Form und diese Fülle herauskehren, da sind es alle diese,

*) Vergl. A. v. Humboldt, Ansichten der Natur S. 16.

nach den klimatischen Verhältnissen sich gleichartig und harmonisch zu einander fügenden Einzelnheiten, welche zu einem Gesammtbild der Schönheit in der Natur zusammentreten.

Diese verschiedenen Landschaftsideale, wie sie unter den besonderen Himmelsstrichen sich darstellen, sprechen zugleich den Volkscharakter aus, der sich auf ihrem Grunde entfaltet. In den Bardengesängen der alten nordischen Völker, im Ossian, ist es nur der Naturcharakter, der darin zu Worte zu kommen gestrebt hat. Es ist der Nebel der Berge, die wundersam geformten Häupter der Felsen sind es, die abenteuerlichen Wolkengebilde des ewig umdüsterten Himmels, es sind die Pflanzen, Thiere und Kräuter der Gegend, woraus sich hier das Lied gesponnen, und woran die Sage der Nation ihre Erfindungen genährt hat.

Die ersten Volksgesänge enthalten fast überall nur das Streben der Völker, das Ideal ihrer Landschaft in ein geistiges Ideal umzuwandeln und aus dem Naturgeist ein Bewußtsein des Volksgeistes zu machen. Aus der Melancholie der einsamen Felsennatur wird der Trauergesang der Helden, auf der fröhlichen und blüthenreichen Ebene erwächst der milde Hirtengesang, oder es saust darüber das muthig schwellende Schlachtenlied. So weist die Schönheit der Natur immer auf

die beginnende Schönheit des Menschengeistes, als auf das sie Vollendende, hin. Oder es muß die Schönheit der Naturform zu einer Form und einem Mittel der wissenschaftlichen Erkenntniß dienen, wie Karl Ritter, aus der eigenthümlichen Betrachtung der plastischen Bildungen des Erdkörpers, aus der Anschauung der Plateau-Verhältnisse erst die wahrhaft wissenschaftliche Geographie hervorgebracht hat, die im Grunde eine ästhetische ist.

---

#### 4. Die Menschenschönheit.

Die Schönheit des Naturbildes hat im Thier schon zu dieser freien Beweglichkeit der Formen sich hervorgerungen, und namentlich die Künstler des Alterthums haben diese häufig zu den ausgezeichnetsten Gestaltungen benutzt, unter denen die Kuh des Myron, die Hunde des Nicias und das Kalb des Menächmus als die berühmtesten Thierkunstwerke zu nennen sind. Aber im Menschen wird die Schönheit zuerst sich selbst Zweck, und wie sie auch in ihm noch den Einfluß der natürlichen Bedingungen des Daseins erfahren mag, indem auch am Menschenleibe die klimatischen und landschaftlichen Einwirkungen formbestimmend hervortreten, so bleibt doch die in den Naturformen sich bestimmende Schönheit des Menschen nicht mehr ein materielles Besitzthum der Natur, sondern sie wird

sofort zu einer freien Erscheinung des Bewußtseins, zur Persönlichkeit.

Die Persönlichkeit in ihrer wahren Bedeutung kommt nur dem Menschen zu, und sie ist in ihm die eigentliche Blüthenstätte der Schönheit, der höchste Lebenspunkt dieser Vermählung zwischen Natur und Geist, auf welchem das Schöne erst wahrhaft erscheinen kann. Die Natur selbst drückt dies Hinstreben zur menschlichen Persönlichkeit, als zu ihrem Gipfelpunkt, sogar in manchen abenteuerlichen Formationen aus, wie denn viele Berggipfel und Felsenhäupter bekannt sind, welche eine bestimmte menschliche Gesichtsbildung an sich tragen, wie z. B. der Gipfel des Traunsteins, der, nach der einstimmigen Bemerkung aller Reisenden, wenn man ihn von der Linzer Straße aus erblickt, vollkommen das im Profil gezeichnete Gesicht Ludwigs XVI. darstellt: eine Bemerkung, welche jedoch zuerst französische Emigranten gemacht hatten.

Die menschliche Schönheit, wenn wir sie auf ihren verschiedenen Stufen betrachten wollen, stellt sich uns zunächst in den zwei Gegenbildern des männlichen und weiblichen Lebens dar. Dieser Geschlechtsgegensatz, und die aus ihm hervortretende Verschiedenartigkeit des Schönheitsbildes, ist keine willkürliche Entgegensetzung, sondern es werden darin ewige

Lebensbegriffe dargestellt, welche durch die ganze Schöpfung gehen.

Mann und Weib stellen nur auf dem entgegengesetzten Wege der Bildung dieselbe Idee des Daseins in gleich würdigen und gleich schönen Formen dar, und eine Vergleichung der männlichen Schönheit mit der weiblichen, zum Nachtheil der einen oder der anderen, wird daher immer unstatthaft und resultatlos sein. Ein in der Darstellung des weiblichen Lebens besonders glücklicher Schriftsteller, Hippel, der Verfasser des Buches über die Ehe, hat gesagt: „die Weiber sind nur natürlich schön gebaut, der Bau der Männer ist künstlich schön!“ Diese Bezeichnung des Gegensatzes der männlichen und weiblichen Schönheit trägt aber nur eine halbe Wahrheit in sich. Das Weib, mehr mit dem allgemeinen Naturleben verbunden bleibend als der Mann, der sich auf seiner eigenthümlichen Laufbahn beständig davon losreißen muß, das Weib stellt darum auch vorherrschend mehr die Plastik des unmittelbaren Naturlebens an sich dar. Die weiblichen Formen individualisiren sich daher in zarteren und weicheren Andeutungen, und erscheinen weniger ausgearbeitet und durchwirkt von dem geistigen Entwickelungskampf des Lebens, welchen der Mann, der ihn vorzugsweise zu seiner Aufgabe erhalten, auch in der

stärkeren Muskulatur seiner Formen, die ihm das Ansehn eines ausgearbeiteteren und mehr künstlerischen Gebildes giebt, an sich aufweist.

Aber diese mehr vegetative Schönheit des weiblichen Leibes entbehrt darum der künstlerischen Vollendung ihrer Formen nicht, ebenso wenig als das Weib überhaupt von den geistigen Entwickelungskämpfen des Mannes unberührt und ausgeschlossen bleiben darf, mit denen sie sich vielmehr durch die Liebe zu verbinden, und in einen auch ihr eigenes Dasein durchwirkenden und erhebenden Einklang zu setzen hat.

So ist die Liebe das eigentliche Schönheitsprinzip der weiblichen Formen, sowie die That das Schönheitsprinzip der männlichen Formen ist. Als der eigentliche Schönheitsgürtel macht sich daher die Scham geltend, durch welche die weiblichen Formen diesen Schmelz und diese zarte Abdämpfung ihrer Umrisse zu erfahren scheinen. Dies auch in den Formen sich aussprechende beständige Zögern der weiblichen Natur, zur That herauszutreten, also in die männliche Schönheitsform überzugreifen, bestimmt die weibliche Schönheit in ihrer eigenthümlichsten Weise in diesem Sinnpflanzenleben der Formen, welche stets wieder in sich selbst zurückkehren zu wollen scheinen, und die Scham, welche

hier die Grazie selbst ist, sucht sie immer auf dieser Stufe festzuhalten.

So hat die weibliche Natur diese Aufgabe zu erfüllen, ein harmonisch in sich selbst zurückkehrendes Dasein darzustellen, in welchem das geistige Entwickelungsleben immer wieder in den Naturfrieden sich hineinzubilden strebt, und worin das Weib ein allgemeines Prinzip ausdrückt, das allen Bildungen und Erscheinungen des Lebens seinen eigenthümlichen Stempel aufdrückt.

In dieser allgemeinen Lebensbedeutung ist auch das Weibliche vielfach und bei allen Nationen erkannt und verherrlicht worden. Luther sagt an einer Stelle seiner Tischreden: „unser Fleisch ist das meiste Theil Weiberfleisch!" Diesen Gedanken, das Weibliche als ein allgemeines Lebensprinzip in der menschlichen Natur anzunehmen, findet man schon bei den Alten in mehreren Lebensanschauungen und Bezeichnungen, wie denn die Griechen sowohl wie die Römer die Augäpfel des Menschen junge Mädchen nannten, was die Wörter pupillae und *κοραὶ* geradezu bedeuten. An einer merkwürdigen Stelle in dem Orphischen Hymnus, welcher sich bei Eusebius in der Praeparatio evangelica findet, heißt es von Zeus: „Zeus ward erzeugt als Mann und ist auch unsterbliche Jungfrau!" Ein

neuerer Dichter, Göthe, hat dies im zweiten Theil des Faust, in dem bekannten Gedicht von dem „ewig Weiblichen, das himmelan zieht,“ in einem verwandten Sinne ausgesprochen.

---

### 5. Der Hermaphrodit und Anaphrodit.

Statt der Entgegensetzung des Geschlechtlichen aber, wodurch die Kunst die feinsten und bedeutsamsten Ausführungen der menschlichen Gestalt zu ihrer Aufgabe erhält, hat man auch eine äußere Vermischung der geschlechtlichen Natur in einem Kunstbild festzuhalten gesucht, wie dies namentlich die alte Kunst im Hermaphrodit gethan. Der Hermaphrodit erscheint zunächst als dieser Eklekticismus männlicher und weiblicher Schönheit, durch den man die schönsten Formen beider Geschlechter auszuwählen und zu einem menschlichen Gesammtbild zu vereinigen gestrebt.

Die Kunst hat in diesen Bildern eigentlich ein übermüthiges Spiel der Schönheit getrieben, sie hat sich in dem muthwillig gewordenen Bewußtsein ihrer Herrschaft über das Schöne ein Ideal hervorgezaubert, dem sie den Schein eines wirklichen Lebensgebildes zu

geben sich vermißt. Denn wenn es auch in einer gewissen physischen Bedeutung Hermaphroditen giebt, so sind doch die der alten Kunst nur Idealbilder, die in der Wirklichkeit niemals existirt haben. Die Hermaphroditen der Alten, unter denen der berühmteste und schönste der in der Villa Borghese zu Rom ist, sie haben eine jungfräuliche Brust, die männlichen Zeugungsglieder, sonst in allen Formen das eigenthümlich Schwankende und Unentschiedene zwischen Knaben und Mädchen, das einen besonderen üppigen Reiz über die Gestaltung ausgießt.

Dieser hermaphroditischen Durchdringung und Vermischung des männlichen und weiblichen Lebensprinzips, der wir einige der vollendetsten Bildwerke des Alterthums verdanken, ihr steht die geschlechtlose anaphroditische Auffassung der menschlichen Schönheit gegenüber, die besonders in der christlichen Lebensansicht wurzelt, indem Christus überhaupt die Seligkeit in die Geschlechtslosigkeit setzte. Dem natürlichen Geschlechtsleben der alten Götter gegenüber, erscheint der christliche Himmel zuerst mit geschlechtslosen Wesen bevölkert. An die Stelle der geschlechtlichen Gemeinschaft tritt die Gemeinschaft der Heiligen, und jenes Leben der Seligen, in dem, wie es heißt, nicht mehr gefreit werden soll.

Das geschlechtlose Menschenbild wird aber von

der Natur selbst kaum im frühesten Kindesalter gezeigt, da schon beim Kinde in den leisesten Formen der Erscheinung die Geschlechtsunterschiede, oft sehr bestimmt, sich ausprägen. In der Darstellung der Engel und Genien hat die christliche Kunst das geschlechtslose Schönheitsbild am angemessensten zu verwirklichen gesucht. Bei der Jungfrau Maria, bei welcher die befruchtete göttliche Jungfrauschaft eigentlich dasselbe ist mit der im christlichen Reiche Gottes herrschenden Geschlechts- und Ehelosigkeit, hier haben die alten christlichen Maler zu einem nebenher gehenden Symbol ihre Zuflucht genommen. Dies sieht man besonders auf den Gemälden der altdeutschen Schule, namentlich auf denen, welche die Verkündigung Mariä darstellen, und worin besonders dieses ewig jungfräuliche Leben der Mutter Gottes zur Hauptaufgabe der Kunst geworden. Der Lilienstengel, welchen auf diesen Gemälden der Engel in der Hand hält, oder auch die Lilien in dem Blumentopf, den man zu dieser symbolischen Bedeutung häufig neben der Jungfrau stehen sieht, sie haben in ihrem Kelch keine Staubfäden, worin sie die Idee der Geschlechtslosigkeit ausdrücken sollen.

---

### 6. Volkscharakter und Physiognomie.

Die Schönheit der menschlichen Gestalt, die wir bisher in ihrem idealen Organismus betrachtet haben, weist jedoch auch Verschiedenartigkeiten der Bildung an sich auf, welche dem Einfluß bestimmter Naturverhältnisse angehören, und wodurch ein eigenthümlicher Volkscharakter in der Schönheit hervorgeht, den wir hier noch näher zu bezeichnen haben. Dies ist die nationelle Form der Bildung, die im Organismus des Leibes und des Geistes sich ihre besonderen Ausdrucksweisen erschafft, und wodurch die Kunst ebenfalls in ihren Hervorbringungen wesentlich bestimmt wird.

Der leibliche Volkscharakter, in welchem die gestaltende Kraft des Naturgeistes persönlich geworden, er muß zugleich als die nothwendige Form des geistigen Volkscharakters sich erweisen. Je höher entwickelt eine Volksthümlichkeit sich darstellt, desto schärfer und ausschließlicher werden auch in ihr diejenigen nationellen Formen hervorgetreten sein, welche als die Einheit einer bestimmten natürlichen und geistigen Zusammenwirkung, als diese Physiognomie eines in sich selbst-beschlossenen harmonisch abgerundeten Daseins, erscheinen.

Schon bei dem einzelnen Menschen hat man die Bemerkung zu machen, daß, je bedeutungsvoller seine eigenste Natur sich entwickelt hat, um so individueller

gewissermaßen seine Gliedmaßen, seine Augen, seine Hände, seine Gestalt geworden sind. Dies findet in scharf festgehaltenen Zügen immer auch bei der Erscheinung eines Volksganzen Statt.

Das Wissen von dieser Immanenz der Natur und des Geistes hat sich durch die Physiognomik zu einer bestimmten Wissenschaft zu entwickeln gesucht, obwohl der Begründer derselben, Lavater, dieser gläubige und erleuchtete Seher in Zürich, noch kein dauerndes Gebäude von derselben aufführen konnte. Lavater bildete alle seine bedeutenden Zeitgenossen, jene schaffenden Geister alle, die damals zur Heraufführung einer neuen Epoche erstanden waren, in seinen physiognomischen Fragmenten ab, und erklärte die Uebereinstimmung ihrer organischen Formen mit ihren geistigen Eigenschaften. In Göthe's Kopf namentlich hatte er ein Musterbild der höchsten Vollendung aufgestellt, und meinte, wenn ein Gott sich hätte organisch verleiblichen wollen, so würde er nur die göthe'schen Körperformen als die würdigsten sich haben erwählen können.

Die einzelnen schönen Formen der menschlichen Gestalt, welche man in einem Kunstwerk vorgestellt sieht, haben eine doppelte Seite ihrer Erscheinung, nämlich eine nationale und ideale, die sich beide in

der Kunst zu verschmelzen und zu einer Einheit zu durchdringen haben.

Diejenigen Nationalitäten erscheinen daher als die glücklichsten und zur Kunst befähigtsten, in denen die Natur, der Himmelsstrich, der Boden selbst, schon das Hervortreten idealer Schönheitsformen unter den Menschen begünstigen. Die hohen und vollendeten Formen der Menschenkinder, wie sie unter italienischem und griechischem Himmel als Naturgewächse selbst sich erzeugen, haben sich hier wie von selbst zu Kunstwerken geschaffen dargestellt, und den Künstlern in der Wahl dieser prächtigen nationalen Bildungen das Ideal gewissermaßen in die Hände geliefert.

So ist es gekommen, daß viele nationale Eigenformen der Griechen und Italiener als ideale Kunstformen überhaupt angenommen und als solche zu einer allgemeinen Anforderung der Schönheit in der Kunst gemacht worden sind, während man es dem Rubens zum Vorwurf gemacht hat, daß er, selbst nach einem langen Aufenthalt in Italien, immer nur nationale niederländische Menschengestalten in seinen Bildern gezeichnet hat.

So ist das sogenannte griechische Profil, aus der geraden und sanft hinuntersteigenden Linie bestehend, welche Stirn und Nase wie eine harmonisch sich ab-

senkende Form zusammen bilden, das vorzugsweise als ein Naturprodukt dieses sanften und milden Himmelsstrichs erscheint, zu einer idealen Schönheitsform überhaupt geworden. Dasselbe ist der Fall mit der schmalen und kurzen Stirn, die als ein Haupterforderniß aller wahren und jugendlichen Schönheit in allen alten Bildwerken dasteht, und wonach sich auch das Haar eigenthümlich zu formen hat, indem es sich in rundlichen Linien bis über die Schläfe herüberlegen muß, die nicht unbewachsen sich zeigen darf. Von diesem Ideal der kurzen Stirn und der in die Schläfen weit hervortretenden Haarbildung hat zwar die neuere Kunst sich verschiedenfach wieder abzuwenden gesucht, um eine offene Stirn hervorzubringen, was aber selten zum Vortheil der Darstellung, wenigstens bei Bildern junger Personen, ausgefallen.

Was dagegen die Augen betrifft, so bemerkt man, wie sich die griechischen Künstler darin ein eigenthümliches Ideal gebildet haben, das von der Natur vielmehr abzuweichen als ihr zu folgen strebt. Indeß ist das tiefliegende Auge in den Statuen der Alten, das gewöhnlich von den bestehenden Naturformen abweicht und über diese hinausgeht, zugleich das Mittel einer sehr wirksamen Charakteristik des ganzen Gesichts geworden, das durch diesen tiefen Einschnitt allein

größere Beweglichkeit des Ausdrucks erhalten konnte. Namentlich charakterisiren sich dadurch die Götter in der verschiedenartigen Bedeutung ihres Wesens.

---

### 7. Die Stilarten des Kunstwerks.

Wir haben jetzt das Kunstwerk in derjenigen Bestimmung zu betrachten, welche es aus dem eigentlichen Inhalt des Lebens selbst heraus, aus den verschiedenen Bewegungen der Wirklichkeit, empfängt, und worin es als ein mannigfach bedingtes, und zu verschiedenen Formen der Kunst heraustretendes Gebilde erscheint.

Die Idee der Schönheit muß sich mehrfach brechen an den Bedingungen der Wirklichkeit, unter denen sie zum Leben gebracht werden soll, und diese Gewalt des Stoffes, wie sie sich im Kunstwerk mächtig erweist, erzeugt verschiedene Arten der künstlerischen Darstellung selbst, in denen sich bloß das verschiedene Verhältniß der Idee zur Wirklichkeit gestaltet, und wodurch sich das ergiebt, was man am Kunstwerk seinen Stil zu nennen pflegt.

Die Urform aller Darstellung ist der epische Stil, worin sich diese erste künstlerische Gestaltung des Völkerlebens, das noch befriedigt in sich ruht und noch

von keinen Gegensätzen des Geistes durchbrochen ist, seinen Ausdruck schafft. Die epische Form der Darstellung hat es mit einem ganzen Volkszustand zu thun, dessen harmonische Lebensentwickelung sie in sich faßt. Die epischen Formen sind die paradiesischen Formen des Menschengeschlechts, sie haben die ursprüngliche Seligkeit aller Existenz festzuhalten, und darum beruhen ihre Darstellungsmittel in dem in sich selbst gesättigten und getränkten Behagen selbst.

Wenn die epische Darstellung nur für ein ganzes Volksdasein eintreten kann, so ist die ihr verwandte idyllische Darstellung dagegen die erste Form des Individuums, durch welche dasselbe sich in dieser Harmonie mit dem ihm eigenst angehörigen Lebenskreise malt. Dieser epische und idyllische Stil ist der Stil des im ungebrochenen Frieden der Existenz ruhenden Völker- und Menschenlebens. Wo auf diesem Grunde ein ganzes Kunstwerk sich entwickelt, da hat es darum die einfachsten Naturformen zu seiner Vollbringung zu wählen. Die Conflicte selbst, die auf dem idyllischen und epischen Gebiet vorfallen, sind nur ein Spiel des lebensfreudigen Muthwillens, der in der Gewißheit, daß die ewige Harmonie des Daseins sich gar nicht zertrümmern lasse, dieselbe augenblicklich unterbricht und sich an ihren Gesetzen reibt.

Der erste und tiefste Bruch, welcher in das Dasein hineintritt, entsteht mit der beginnenden Geschichte, durch welche alle Gegensätze der Wirklichkeit erwachen, und durch die das Völker- und Menschenleben in seinen innersten Elementen umgekehrt und mit sich selbst entzweit wird. Diese tiefinnere Entzweiung des Daseins, welche dem Kampf des Lebens um seine wirklichen Formen angehört, ist das Tragische, in welchem das ganze Dasein zugleich zu seiner höheren Entwickelung herausgetreten ist. Das in sich selbst friedlich ruhende Leben, das in den epischen und idyllischen Zuständen in seine von der Welt ihm gesetzte Schranke nur mit Behagen sich fand, hat jetzt diese nothwendige Schranke als eine Verneinung seiner sittlichen Freiheit und seiner höheren Persönlichkeit erkannt. So hat es in einen Freiheitskampf mit dieser Nothwendigkeit sich eingelassen. In diesem Kampf hat der Mensch seine wahre Würde und seine höchste Bestimmung zu bethätigen, und die tragische Glorie, die ihn im Unterliegen schmückt, ist die eigentliche Vollendung seiner Existenz, und die wahre Versöhnung des Schicksals selbst. Die Schuld, welche durch das Eintreten des geschichtlich ringenden Geistes in die Welt und in die Menschenbrust gekommen, findet in der tragischen Entwickelung selbst die Kraft, sich zu lösen und zu sühnen. Der ächte

Eindruck der tragischen Darstellung muß daher jene hohe Trauer um die ganze Menschheit sein, die alles Leid der Welt in sich zusammendrängt und zugleich in der Idee überwindet. In dem Tragischen liegt daher zugleich das Erhebende über alle Verwickelungen der Schuld, denen das ringende Individuum unterlegen, und dies ist die Idee des Erhabenen selbst, die das eigentliche Element der tragischen Schönheit ausmacht.

Das Erhabene trägt zunächst dieselbe Negation gegen die harmonische Schönheit in sich, wie das Tragische, was sich zugleich im Namen des Erhabenen ausdrückt. Denn in dem Erhabenen liegt zugleich die Bezeichnung eines Gegensatzes. Ueber etwas erhaben zu sein und zu etwas erheben, welche beide Momente wesentlich im Erhabenen liegen, darin drückt sich vorherrschend die Bestimmung aus, daß das Erhabene, um sich als solches darzustellen, sich verneinend gegen das gewöhnliche harmonische Maaß der Schönheit und des Lebens verhalten müsse. Im Erhabenen erscheint daher das Schöne ebenso sehr als aufgehoben und negirt, als es zugleich durch einen Kampf der Ueberwindung wiedergewonnen, und dadurch in jenen Schein der Hoheit und Größe getreten ist, welche die wahre Form des Erhabenen bildet. Die gewaltigen Schauspiele und Gebilde der Natur, oder jene großen sittlichen

Handlungen, die mit einer Aufopferung des gewohnten Lebensglücks verbunden erscheinen, pflegen daher vorzugsweise als erhabene Gegenstände sich darzustellen. Das Erhabene ist diese große siegreiche Form, welche aus dem Kampf mit der gemeinen Endlichkeit der Dinge hervorgetreten, und in einer überschwänglichen und unermeßlichen Welt der Anschauung sich eingebürgert und heimisch gemacht hat. Das Erhabene hat das Maaß der Unendlichkeit in die endliche Erscheinungswelt selbst hineingebildet, und darin diese absolute Großheit der Form hervorgebracht, welche in derselben rührenden Ueberwindungsglorie sich zeigt, wie das Tragische. In der Natur ist das größte Beispiel dieser Erhabenheit das Meer, welches dem kämpfenden tragischen Helden gleicht, der sich mit der ganzen Kraft seiner Existenz gegen die Schranken der Welt erhoben. Das Meer ist diese wahrhaft pathetische Tragödie der Natur, worin sich im Ungestüm und in der Fessellosigkeit der Erscheinung, in diesem titanenhaften Anstürmen gegen die ewig bindende Nothwendigkeit des Weltalls, mitten in dieser Gesetzlosigkeit und Freiheit selbst die höchste Befriedigung des Naturgesetzes vollbringt. Diese übereinanderstürzenden und niedersinkenden Wogen, welche bald wie Engel des Lichts bald wie Dämonen der Finsterniß in das Universum hinein-

tanzen, und in dieser rauschenden Hochzeitsfeier Himmel und Erde miteinander verbinden, sie stellen doch in aller ihrer Wildheit und Großheit immer nur den ewigen Rhythmus aller Lebensbewegung dar, dem sie gehorchen, und die wahre Friedensmelodie der Schöpfung wird doch endlich aus allen diesen Stürmen offenbar. In diesem Ringen zwischen Aufruhr und Gesetz, in dieser zur Harmonie gezwungenen Unbändigkeit, liegt die eigentliche Erhabenheit des Meeres, und das Wesen des Erhabenen überhaupt. Das Erhabene zeigt sich daher auch oft in der Darstellung des Schmerzes selbst. Die Alten haben diese Erhabenheit, welche in dem körperlichen Schmerz eine geistige Hoheit und Vollendung ausdrückt, vorzugsweise darzustellen und hervorzubringen verstanden, sowohl in ihrem sittlichen Leben wie in ihren Kunstwerken. Der seine Hand in das Kohlenfeuer streckende Mucius Scävola, dessen That an sich nur einen Anblick widerwärtiger Lebensverstümmelung darbieten würde, wäre doch durch die sittliche und geistige Größe, die sich darin ihre Genugthuung verschafft, ein erhabenes Bild für die künstlerische Darstellung. Die Alten sind in dieser Erhabenheit, welche sie dem Schmerz beilegen, so weit gegangen, daß Sophokles selbst den an eiternden Fußwunden darniederliegenden Philoktet sogar auf der Schaubühne

zeigen durfte, so wie auch in den Trachinierinnen Herkules unter unaussprechlichen Körperqualen vor den Augen des Zuschauers dahinsterben muß. Die Neueren, bei welchen der Schmerz sich so leicht zur Sentimentalität verzärtelt, oder, wie auf den Heiligenbildern, die kokette und in sich selbst verliebte Form eines abstracten Märtyrerthums zeigt, sie haben diese hohe und reine Naturstärke des körperlichen Schmerzes selten verstanden, und sich darum auch an seine Darstellungen nie in dem Maaße gemacht, wie die Alten. Diese reine Erhabenheit des Körperschmerzes hat sich besonders in der antiken Gruppe des Laokoon verherrlicht, die zuerst im sechszehnten Jahrhundert in den Bädern des Titus zu Rom wiedergefunden worden. In diesem alten Kunstwerk erscheint uns das Gebild des Schmerzes in seiner höchsten menschlichen Offenbarung.

Wie wir aus dem Tragischen das Erhabene gefunden haben, so wird sich uns auch in dem Erhabenen ein innerer Uebergang zu dem Komischen darstellen, und das bekannte Sprüchwort, vom Erhabenen zum Lächerlichen sei nur ein Schritt, muß sich uns auch in der Aesthetik bewahrheiten. Die negative Erscheinung des Erhabenen ist aber das Komische. Wenn im Erhabenen uns gewissermaßen das Extrem der Schönheitsidee, aber noch in einer positiven Form der Offen-

barung, entgegentritt, so sehen wir dagegen im Komischen das entgegengesetzte äußerste Ende des Schönen in dieser negativen Form der Offenbarung ergriffen und hervorgebildet. Die komische Schönheit der Darstellung hat es mit der den tragischen Lebenszuständen geradezu entgegengesetzten Situation zu thun, und wenn das Tragische in dem Kampf gegen die wirkliche Beschränkung des Daseins erscheint, so beruht dagegen das Komische auf derjenigen Verwickelung und Beschränkung, in welcher sich das Wesentliche des Daseins, die wahren, rechten und ewigen Formen der Existenz, gegen eine bloß scheinbare Verneinung, die auch eine Bejahung sein kann, behaupten. Der Zweck der komischen Darstellung ist dann der, diesen falschen Schein, der Alles in Verwirrung gesetzt hat, so in seiner Nichtigkeit herauszukehren, daß daraus die wahre Befriedigung der sittlichen Interessen und der persönlichen Freiheit erwächst. Das Komische ist also ebenfalls nicht, wie das Erhabene, das Schöne an sich, sondern das Komische ist diejenige Schönheit, welche es ebenso sehr mit dem Uebermaaß des Endlichen und Gemeinen zu thun hat, wie das Erhabene mit dem Uebermaaß des Unendlichen und Ungemeinen, aus welchem Uebermaaß beide das Maaß der Schönheit herzustellen haben. Das eigentlich Komische findet sich nur am

Menschen und im menschlichen Leben, weil sich durchaus eine mittelbare oder unmittelbare Wirkung der menschlichen Freiheit darin vollbringt. Man hat behauptet, daß jeder Mensch irgend ein komisches Element an sich trage, und daß dies besonders Geistern von höherer Art und Begabung eigen sei. Dieses Komische in jeder menschlichen Individualität ist aber eben ein Zug von Idealität in jeder menschlichen Persönlichkeit, und deutet nur den Punkt an, auf welchem jede Existenz mit den Widersprüchen des gemeinen endlichen Lebens zu ringen hat, und auf dem sie ihre Anstrengungen macht, zwischen dem Sein und Schein des Daseins sich in der ihr gebührenden Freiheit zurechtzufinden, welche Anstrengung dann eben, so lange sie ohne ernste Conflicte mit der Außenwelt in dieser rein naiven Sphäre der Individualität verbleibt, dies ursprüngliche komische Element in jeder menschlichen Persönlichkeit ausmacht. Dies ist ungefähr dasselbe, was man auch mit der Behauptung auszudrücken gesucht, daß jeder gute Kopf etwas Verrücktes an sich habe, und wozu man den bekannten Ausspruch des Seneca: nullum magnum ingenium sine quadam mixtura dementiae als Beleg brauchen kann. Diese Verrücktheit eines jeden guten Kopfes kann aber auch nur im besten Sinne die ideale Bedeutung haben, daß der Kampf, mitten in der

gemeinen Wirklichkeit der Dinge selbst die Idee zu behaupten und durchzusetzen, darin ausgedrückt erscheint.

Die tragische und komische Darstellung verhalten sich keineswegs als ausschließliche Tonarten gegen einander, sondern können sich in einem und demselben Kunstwerk ganz ideengemäß vermischen. Wie das Erhabene selbst in komische Töne hinüberspielen kann, so kann auch das Komische als ein Element der göttlichen Idee selbst erscheiuen. Aristophanes stellte die Götter oft lächerlich dar, dasselbe thaten im christlichen Mittelalter geistliche Komödien. Dies ist überhaupt die eigenthümliche Seite des Mittelalters, auf der uns seine wahre Kraft und Fülle an Poesie entgegentritt, daß in ihm Ernst und Scherz sich noch nicht zu diesem feindlichen Gegensatz gespalten haben, sondern daß sie zusammen, in dieser Innerlichkeit des Volksgemüths vereint, zu einander und für einander stehen konnten, ohne sich auszuschließen. Das christliche Mittelalter bewies in diesem Hang, namentlich sein religiöses Leben mit einem komischen Element zu durchweben, am meisten die Fähigkeit, sich zu jener Idealität der komischen Weltanschauung aufzuschwingen, die zugleich an den Tag legt, wie sicher und fest alle ernsten Lebenselemente in solcher Zeit gestanden haben müssen.

---

### 8. Die Poesie.

Den Ursprung der Poesie ebenso geschichtlich und aus bestimmten Motiven festzustellen, wie man es mit andern Künsten und Erfindungen zu thun vermag, haben sich die Gelehrten vielfach Mühe gegeben. Man hat den Ursprung der Poesie in die religiöse Anschauung und Verehrung eines höchsten Wesens bei den Völkern verlegt, doch giebt es wilde Völker, die keine Idee von einem religiösen Cultus haben und welche doch Poeten und Gesänge besitzen. Goguet in seinem bekannten Werke de l'origine des lois, des arts etc. führt auch die Meinung an, welche die Entstehung der Poesie aus der Eigenliebe der Völker herleitet, welche Meinung im Grunde nicht so übel ist, insofern die Eigenliebe etwas gemein hat mit jener Selbstanschauung und Selbsterkenntniß, welche in der That im menschlichen Wesen einen Grund der Poesie abgiebt. So enthalten die Volksgesänge der Wilden allerdings meist nur Lobeserhebungen ihres eigenen Volksstammes, dessen Herrlichkeit mit allen möglichen Uebertreibungen abgehandelt wird. Die Bewohner der Marianischen Inseln, die zu den ungebildetsten und beschränktesten aller Menschenstämme gerechnet werden müssen, hielten sich vor Ankunft der Europäer für das einzige und ausschließliche Volk des ganzen Universums, und ihre

Dichter, deren sie ebenfalls hatten, bestärkten sie in dieser Vorstellung, ja die ganze Poesie der Marianischen Inseln, welche die Europäer vorfanden, drehte sich um den einen Gedanken dieser Einzigkeit ihres Volksstammes.

Die Gelehrten werden aber wohl noch in andere Tiefen hinabzusteigen haben, um den Ursprung der Poesie zu finden, nämlich in das innerste Wesen des Menschengeistes selbst.

Herder, in seiner Preisschrift über den Ursprung der Sprache, behauptete, die Sprache, in ihrer ersten Schöpfung rein nach Naturlauten und Interjectionen aufgenommen, sei immer eine Art von Gesang gewesen; gewiß aber ist, daß auch die erste Aufzeichnung der Rede bei allen Völkern einen rhythmischen Charakter an sich trug, der sich bald an eigenthümliche Versgebilde fesselte.

Die Poesie, die als ein Höhepunkt des menschlichen Geistes erscheint, soweit derselbe sich in der Sprache producirt, beginnt ihr Werk allerdings schon mit der Entstehung der menschlichen Sprache selbst. Die productive Ueberlieferung der menschlichen Persönlichkeit ist, wie in der Geschichte an die That, so in der Poesie an das Wort gefesselt. Es ist das ewig producirende Wesen des individuellen Geistes, mit dem wir es in der Poesie zu thun haben, der sein wahres

göttliches Sein darin hat, sich unaufhörlich zu gestalten, und der die Realitäten, in und mit welchen er sich gestaltet, als diesen eigenthümlichen Stoff hat, den er durch sich zu seiner wahren Wesenheit erhebt, indem er sich selbst darin hervorbringt. Die Realitäten, als von Gott ewig gegeben, diese existirenden Thatsachen des absoluten Geistes, wirken zur Hervorbringung des individuellen Geistes ebenso mit, als sie in diesem individuellen Geist erst wahrhaft erscheinen, und in ihm ihre ewige Zukunft haben.

---

## 9. Poesie und Philosophie.

Man hat oft Philosophie und Poesie einander gegenübergestellt, und die eine auf Kosten der anderen zu bevorzugen oder herabzusetzen gesucht. Philosophen selbst sind es denn namentlich häufig gewesen, welche die Behauptung gethan, daß in der Philosophie allein die wahrhaft ordnende und gestaltende Lebenskraft der Völker sich bewege, während in der Poesie gewissermaßen nur das gemüthliche Stillleben friedlicher Völkerzustände, die nicht mehr im Drang historischer Entwickelung begriffen, sich ausspreche.

Diese Ansicht, die eine unnöthige Trennung in

die menschliche Geistesentwickelung hineinbringt, ist vor allen Dingen eine ungeschichtliche. Das philosophische und das poetische Element des Geistes, das sich im Orient, namentlich bei den Indiern, völlig ineinsgestaltet hat, und in dieser Einheit ein selig in sich ruhendes Urbewußtsein des Menschengeistes darstellt, es muß zwar in den spätern historischen Bewegungen sich wieder von einander trennen und losreißen, wie in alter Zeit zuerst bei den Griechen, die in ihrer Bildung Philosophie und Poesie rein gesondert aufzeigen und beide theils in einer selbständigen Entwickelung neben einander hergehen lassen, theils auch, wie bei Plato, in einem innern Kampf begriffen darstellen.

Der Dichtergeist und der Denkergeist, die im Pantheismus der orientalischen Anschauung zusammengefallen waren, und darin die Ureinheit von Bild und Gedanke darstellten, sie müssen auf der entwickelteren Stufe des Völkerbewußtseins zwei verschiedene Pole des Geistes bezeichnen, auf denen sich derselbe aber mit gleicher Nothwendigkeit zur Erscheinung bringt. Die Philosophie, als die Wissenschaft des Unendlichen, hat damit keine höher begründeten Anrechte auf die Herrschaft des Geistes, als die Poesie, welche die Darstellung und Gestaltung des Unendlichen ist, und in welchem die Welt dem Gedanken Gottes nachgeschaffen wird.

Es kann zerrissene Zustände des Nationallebens geben, aus denen man die Hände nach Rettung herausstrecken muß, und wo die Einen der Poesie, die Andern der Philosophie die eigentliche Aufgabe der Rettung und der Versöhnung des Bewußtseins zuertheilen möchten. Ob wir selbst heut in einer solchen rettungsbedürftigen Zeit leben, wollen wir für jetzt dahin gestellt sein lassen. Eine kämpfende Zeit ist noch keine rettungsbedürftige, und wer im Gedränge der Schlacht sich tapfer hält, den läßt man sich durchschlagen, bis zu dem Ziel, wo ihm der Lorbeer winkt, aber man nimmt ihn nicht mit gesunden Gliedern und gesundem Geist mitten aus der Feldschlacht hinweg, um ihn großmüthig in einem Hospital zu bergen. Die absichtlichen Rettungsanstalten für das Bewußtsein, die man in gewissen Zeiten für nöthig befinden kann, gemahnen doch gar zu sehr an das Hospital.

Sprechen wir zuerst von der Philosophie, so wird man dieser Allnährerin des Geistes, neben ihrem innern Wirken, auch die beruhigende und versöhnende Kraft nicht absprechen können, denn was kann beruhigender sein, als der ewige Gedanke selbst, der Alles in seinen Gottesfrieden rettet. Aber in ihrer höchsten Bedeutung kann die Philosophie ihre Aufgabe nicht außer sich selbst haben, sondern diese Aufgabe ist der Organismus des

Gedankens selbst, der einmal in sich selbst, und dann in der bestehenden Wirklichkeit des Geistes sich nachzuweisen hat. Alle andern Zwecke der Philosophie, welche dieselbe etwa auf die Bewältigung und Bearbeitung eines bestimmten Zeitgeistes richten möchte, liegen schon außer ihr, und müssen ihr allmählig eine schiefe Stellung geben und sie in ihrem eigensten Wesen mit sich selbst entzweien. Will die Philosophie das Werk der Versöhnung und Befriedigung des Völkergeistes sich allein und vorzugsweise sich zueignen, so wird sie in ihr Gedankenleben, das ewig rein bleiben sollte, bald vielleicht unreine und falsche Absichten hinübertragen müssen, denn niemals und nirgend hat sich noch das Nationalleben durch bestimmte systematische Einflüsse einer Philosophie verbessern, oder wo es zerfallen war, wiedereinrenken lassen.

Die Philosophie, und hätte sie alle Hände voll von Beruhigung, wäre sie die als gültig gestempelte Besänftigung selbst, wird uns nicht beruhigen und besänftigen können, wenn wir in unseres innersten Geistes Gründen wirklich aufgeregt sind. Der philosophische Gedanke als auserwähltes Rüstzeug zur Beruhigung muß in den nationalen Lebensformen und deren Entwickelung von selbst arbeiten und daraus, durch den Kampf des historischen Lebens selbst, als die wahrhaft positive Ge-

stalt unseres Daseins sich bilden. An dieser Arbeit wird die Philosophie ihren großen Antheil haben können, indem sie den ächten Gedanken der Wirklichkeit in seiner freien Wahrheit festzustellen hat, aber sie wird darin keinen größeren Antheil behaupten können als die Poesie hat, die zu allen Zeiten da am lebendigsten und kräftigsten erschienen, wo ein Volk mitten im heißen Drang seiner Entwickelung begriffen oder gewaltige Kriege zur Behauptung seiner Selbständigkeit und seiner Ehre geführt hat, wie denn von diesem Wechselleben zwischen Poesie und Geschichte die griechische Poesie, die zur Zeit der Perserkriege und des peloponnesischen Krieges sich am herrlichsten hervorgethan, das glänzendste Beispiel ist.

Der Poesie kann die lebendige Mitarbeit an der Entwickelung der Völkerzustände niemals abgesprochen werden, und sie hat darin wesentlich ihr politisches Moment, wie denn die wahrhaft nationale Poesie, welche in ihren Formen die thatsächliche Bewegung des Volksgeistes aufgenommen, allein die ächte politische Poesie ist, wozu man diejenige nicht unbedingt rechnen kann, die bloß durch momentane Anregung dem Tage dienen will und die dazu oft sehr gefallsüchtig zierliche Visitenkarten bei der Freiheit abgiebt.

Die Poesie kann aber eben so wenig die Geschichte

machen, als die Philosophie die Geschichte vernichten kann. Die Geschichte ist das in Freiheit und Nothwendigkeit aus sich selbst entquellende Leben des Geschlechts, das die Philosophie begriffsmäßig erkennen, die Poesie in Schönheit ausgestalten helfen will. In ihren ursprünglichen Elementen liegen Philosophie und Poesie beide im Geschichtsleben tief verhüllt und verbunden, und zeigen sich darum im Urbewußtsein des Menschengeistes in der Einheit auf, in der man sie im Orient in dieser wunderbar verzweigten Fülle des Denkens und Gestaltens antrifft.

---

### 10. Die Poesie und die platonische Republik.

Ein Hauptmoment in allen unsern ästhetischen Entwickelungen war uns bisher immer das gewesen, das Schöne und die wahre Wirklichkeit des Völker- und Staatslebens nicht im Widerspruch miteinander zu erblicken, sondern vielmehr in ihrer Unzertrennlichkeit, als Sein und Schein desselben Lebensbildes, zu behaupten.

In dieser Betrachtung könnte uns Plato stören, der göttliche Plato, der in seiner Republik ein Verdammungsurtheil gegen die nachahmende Kunst aussprach, und bekanntlich die Dichter aus seinem idealen

Staat ausgestoßen wissen wollte. Dies muß uns einmal bei Plato selbst befremden, aus dessen Dialogen uns gewissermaßen die ersten Elemente zu einer Wissenschaft des Schönen entgegentreten, und dem wir wenigstens eine hohe Ansicht von der Schönheit nicht abläugnen können, wenn er auch selbst im Phädros an der Herstellung einer eigentlichen Kunstlehre gezweifelt hat. Dann muß es Wunder nehmen, eine solche den Poeten feindliche Sentenz ausgesprochen zu hören unter einem Volke, dessen Dichtungen so innig mit dem ganzen öffentlichen Volksleben verwachsen sind, in dessen Tragödie das Volk selbst immer mitspielte, indem es sogar der Form nach im Chor sich vertreten sah. Bei einer Nation, in welcher die Poesie die reinste ideale Form der Volksvertretung hergegeben hatte, wie sollte da wieder Volk und Poesie von einander losgerissen werden, und wie konnte ein solcher Gedanke gerade in dem edelsten und gebildetsten hellenischen Bewußtsein, in dem Bewußtsein Plato's, hervorgehen?

Zunächst müssen wir uns hier erinnern, daß in Plato zwar eine hohe Ansicht der Schönheit, aber keineswegs die höchste und eigentlich wahre Erkenntniß derselben, anzutreffen ist. Plato's Theorie des Schönen, die wir besonders in seinem Phädros, im Philebos, im Hippias Major und im Symposion antreffen, hängt

ganz genau mit seiner Lehre von den Ideen zusammen, in deren Welt der Menschengeist früher selbst gelebt und gewandelt, im unmittelbaren Anschauen dieser Ideen des Guten, Wahren und Schönen den Göttern gleichend. Im Phädros heißt es daher, daß der beflügelte Gedanke des Philosophen die irdische Schönheit erblicke im Lichte jener himmlischen, deren er sich aus jener Zeit, wo seine Seele unter den Göttern gelebt und dort das Schöne angeschaut habe, erinnere!

So wird bei Plato das Schöne allerdings schon in das Absolute hinaufgerückt, aber nur als jene ungewiß dämmernde platonische Erinnerung, als jenes Abbild (*ὁμοιωμα*) der göttlichen Uridee (*ἰδεα, παραδειγμα*). Diese bloß mythische Entwickelung der Idee der Schönheit im Phädros wird im großen Hippias sogleich mit der Idee des Guten als Eins gesetzt, da das Schöne schon durch seine Mitabstammung aus den Urideen mit dem Guten und Wahren als Eines angenommen werden muß, und sonach in seinem Hauptzweck als eine Anleitung zur Tugend zu empfehlen ist, freilich durch die poetische Vermittelung des Eros, der durch das Schöne erweckt wird. Im Gastmahl erhalten wir durch die Rede der Diotima noch eine nähere Bestimmung über das Schöne, welches dort besonders im Verhältniß zu dem platonischen Begriff der Liebe betrachtet wird. Im Philebos

aber scheint der größte Anlauf zu einer metaphysischen Begründung des Schönen genommen zu werden, indem in diesem Dialog das Wesen der Schönheit als die Einbildung der göttlichen Idee in das gewordene Sein betrachtet wird. Nach einer Stelle im Kratylos aber und in den Büchern über die Gesetze, ist die schöne Kunst deshalb mangelhaft, weil sie nicht auf die Erkenntniß der Dinge geht, und die eigentliche Wahrheit derselben, welche die philosophische ist, nicht in sich trägt, ein Dilemma zwischen Philosophie und Kunst, über das seitdem alle Philosophen bis auf Hegel nicht wieder hinausgekommen sind.

In den Büchern über den Staat aber wird die schöne Kunst vorzugsweise als die nachahmende bestimmt, die aber, da die Kunst nichts mit der Erkenntniß zu thun hat, nur von der Vorstellung aufgefaßt wird, und die Vorstellung ist hier eigentlich dasjenige, was zwischen der Erkenntniß und der Unkenntniß, oder zwischen dem Seienden und dem Nichtseienden als ein Mittleres dasteht. Hier in diesen Büchern vom Staat ist es nun, wo gegen Ende des zweiten Buchs und im Anfange des dritten, wie auch im zehnten Buch, Plato seinen harten Spruch gegen die Dichter, und namentlich gegen Homer, der Urquell der hellenischen Volksdichtung, richtet, indem er sie wegen ihrer lügenhaften

und unwürdigen Darstellungen der Götter als verderblich für das Leben des Staats betrachtet. Plato, der einen neuen idealen Staat construiren wollte, konnte in demselben die Repräsentanten des alten hellenischen Volksglaubens, welches die Dichter sind, nicht dulden, und er drückte in dieser ihrer Verwerfung gewissermaßen nur den Kampf aus, den bei den Hellenen schon seit alter Zeit das philosophische Bewußtsein gegen den nationalen mythischen Götterglauben und die volksthümlichen plastischen Formen desselben geführt. Dieser Kampf hatte sich in Plato zu einem geistigen Monotheismus vollendet, der sich aber den bestehenden nationalen Formen gegenüber nur polemisch verhalten konnte, und deshalb auch mit der Dichtkunst, die den Realismus der Volksreligion nährte und verbreitete, zerfallen mußte.

Dies ist das Christliche im Plato, wie man es vielfältig und mit Recht genannt hat. Die Vorahnung des christlichen Gedankens war in Plato hineingetreten auf dem Wege derjenigen Ideenentwickelung, die ein unendlich Seiendes zu erkennen sich genöthigt sah. Dies unendlich Seiende sind bei Plato die Ideen, und die sichtbare Welt ist nur das ewige Werden derselben. Die Idee erscheint hier schon als ein Mittler zwischen dem Geist und der Materie, und in der Einheit der Erkenntniß und Anschauung, die daraus her-

vorgehen will, kann der hellenische Polytheismus keine Stelle mehr finden. Das antike Ideal erscheint in Plato gebrochen, und der christliche Gedanke hat ihn überkommen zunächst als dies auflösende und gährende Element, welches das in das Endliche gekommene Unendliche ist, und in Plato entschieden als den Höhe- und Vernichtungspunkt der alten Götterwelt sich hinstellt, in Christus aber, als diesem eigentlichen Gipfel der alten Welt, zugleich zum erlösenden Heiland des neuen Weltbewußtseins wird.

Dieser herandringende christliche Gedanke entzweite aber in Plato zunächst das ideale Selbstbewußtsein, zu dem er sich erhoben, mit der bildlichen und künstlerischen Vorstellungswelt seines Volkes, und man kann nicht annehmen, daß er sich für seine Person in diesem Widerspruch glücklich befunden habe. Bei der Begabung seiner eigensten Natur, die ihn auf kunstvolle und schöne Formen angewiesen, und bei dem Drang seiner Phantasie, mit der Schönheit des Mythus sich zu vermählen, muß das Abwenden von all dieser nationalen Herrlichkeit des Hellenenthums nicht ohne eine tiefe Erschütterung in ihm vorgegangen sein. Darum hat sich auch der Kampf seines Bewußtseins hineingestreckt in diese auf und niederwogende Dialektik des Dialogs, die bei aller Kunst, welche man daran zu bewundern hat, doch nur das

zur Schönheit mühsam bezwungene Bild ewiger Unruhe und Befriedigungslosigkeit ist, und mit deren Gestrüpp oft nur heimliche Wunden umflochten sind. Mit vielem schöpferischen Geschick bestrebte er sich, die Welt des Bildes und der Schönheit, die er geflohen, noch in der Form seiner Werke festzuhalten, und er suchte darin gewissermaßen das ganze Culturleben der Griechen noch einmal zusammenzufassen, indem er die wesentlichsten Formen desselben, das Drama, den Mythus und die Philosophie, darin zu einer Einheit zu verschmelzen trachtete.

Aber die wirkliche Zusammenfügung dieser auseinandergebrochenen Elemente könnte er nicht mehr finden. In dieser Vorahnung eines Reiches des Geistes saß Plato auf den Trümmern der hellenischen Götterbilder. Die Poesie, die Kunst, welche diese Bilder geschaffen, sie mußten ihm auf diesem Wendepunkt der Zeiten bloß als diese gottverlassene Endlichkeit erscheinen, und er deutete damit auch für Poesie und Kunst gewissermaßen eine neue Zukunft an, in der sie mit der Unendlichkeit des Inhalts erfüllt und durchdrungen werden sollten, die Zukunft des Christenthums.

In Plato sehen wir am entschiedensten schon diesen Gegensatz sich verkündigen zwischen der heidnischen Kunst, welche die Verendlichung des Unendlichen war, und

zwischen der christlichen Kunst und Poesie, deren innerstes Leben das Unendliche selber ist.

Plato vertrieb die Dichter, weil sie nicht die Bildner des Geistes waren, ihm fehlte schon das Element des Unendlichen in der alten Poesie, welches zugleich das wahrhaft Menschliche ist. Das Christenthum erst konnte und sollte die Dichter wieder in den Staat zurückführen, in dem Plato's idealer Drang nach der Zukunft sie nicht länger dulden mochte. Das Christenthum deckte erst die wahren Quellen des Schönen, die tief im Menschen selber ruhen, auf, indem es statt der endlichen Götterwelt ein unendliches Menschenthum, eine göttliche Menschenwelt verkündigte. Die Schönheit des antiken Lebens war verblaßt und verblichen bis in den Tod hinein, und der alte olympische Glanz seiner Formen erschimmerte gerade in den edelsten Geistern nur noch wie ein Grabeslicht. Im christlichen Bewußtsein ging eine neue junge Schönheit des Daseins auf, die Schönheit der unendlichen Menschenidee, und das Schöne war nicht mehr, wie es Plato in seinen Annäherungsversuchen an die neue Weltanschauung bestimmen wollte, ein bloßer Abglanz der ewigen Ideen, sondern es war als ein Ausdruck des Unendlichen, das in die Wirklichkeit getreten, selbst eine neue, aus sich heraus bestehende Wirklichkeit geworden.

Dies ist der Charakter der christlichen Kunst, den sie aus der Idee des Christenthums selbst gewonnen, und wenn die Vorahnung des Christenthums im Heidenthum gerade dasjenige Element war, welches Bild und Gedanke, Idee und Wirklichkeit, zerriß und gegen einander aufrieb, so war das Christenthum selbst seinem innersten Gedanken nach zugleich dazu bestimmt, eine neue Versöhnung zwischen der Idee und dem Bilde und darin ein neues Weltalter der Schönheit zu stiften.

---

### 11. Die Kunstformen der Poesie.

Die einzelnen Gattungen der Poesie sind ebenso sehr Producte ihrer Zeit, als die Poesie selbst es ist, und es darf nicht für zufällig angesehen werden, welche Kunstformen vorzugsweise in einer Epoche von den schaffenden Geistern ergriffen werden. Es giebt epische, lyrische und dramatische Zeitalter, wie es ruhende, thatenlustige und träumende Völkerstimmungen in der Geschichte giebt.

Bei den Alten treten die Kunstformen am reinsten und entschiedensten gegen einander heraus; dagegen ist es merkwürdig zu sehen, wie oft sich die Neueren in der Wahl der Gattungen vergriffen haben. Wenn man

ein sinnreich auseinandergelegtes System erblicken will, wie sich die Gattungen der Poesie stufenweise mit dem Volksgeist fortentwickeln, so muß man das schöne Bild der griechischen Literaturgeschichte sich vergegenwärtigen. Diese ist in der That ein wahres System der Entfaltung der Kunstformen. Welcher Dichter hätte zur Zeit der Perserkriege noch unternehmen können, den Hellenen ein Epos zu dichten! In den Perserkriegen war der griechische Volksgeist dramatisch geworden, und der Tag der Schlacht bei Salamis erblickte bekanntlich zugleich die drei größten Dramatiker, indem Aeschylus dort kämpfte, Sophokles den Siegesreigen tanzte, und Euripides geboren wurde. Der Mythus, der früher nur in der Form des Epos überliefert worden war, trat jetzt seine Seelenwanderung in das Drama hinüber an, und verkörperte sich in festen Gebilden der Tragödie vor den Augen seines Volkes. Was früher Ohr gewesen war, wurde jetzt Auge; das Volk wollte sich nichts mehr episch erzählen lassen, es wollte schauen; es wollte Gestalten, Handlung, Thaten der Menschen und Götter haben, und seine Dichter wurden Dramatiker. Vordem war aber das Epos ein nicht weniger nothwendiges Moment des ganzen Lebens gewesen, als es jetzt das Drama wurde. Das Epos war die mythische Einheit aller Richtungen des Volkslebens; es war die un-

mittelbare Volksnatur selbst, wie sie dachte, anschaute, sich bewegte und in sich selbst träumerisch versunken war; im Epos ging der Mensch noch im Volksleben auf, im Drama erhob er sich aus der Masse und befreite sich zu einer selbstständig heraustretenden Gestalt.

Es war daher bei den Griechen die jedesmal herrschende Gattung der Poesie auf jeder einzelnen Stufe fast die ganze Poesie selbst, und so erblickt man bei ihnen das seltene Schauspiel einer innersten Nothwendigkeit der hervortretenden Kunstformen, mit der Geschichte ihres öffentlichen Lebens wunderbar schön zusammenhängend. Die Neueren sind darin schon deshalb nicht so glücklich, weil ihre Poesie von jeher weniger Sache des öffentlichen Volkslebens gewesen war, und darum hat ihre Literatur so viele gekünstelte Treibhausblüthen aufzuweisen, die, zu den lebendigen Bedürfnissen ihrer Zeit nicht passend, nur aus einer theoretischen Grille gepflanzt zu sein scheinen.

Aus dem gleichgültigen Verhältniß der Literatur zum öffentlichen Leben ist bei den Neueren diese Rathlosigkeit und Verlegenheit hervorgetreten, welche über ihren Kunstformen waltet, und die Bedeutung derselben so hin und her schwanken läßt. Die Modernen sind es daher, welche die eigentliche Leseliteratur erzeugt haben, die aller unmittelbaren Verknüpfung mit einem

Organ des Lebens nachlässig sich begiebt. Hat sonst die Literatur ein bestimmtes Verhältniß zu irgend einem Lebensorgan angenommen, und ist sie Schauliteratur, wie im Drama der Griechen und Römer, wo sie unmittelbar vor das Auge hinaustreten muß und ohne dies gar nicht zu existiren glaubt, oder Hörliteratur, wie im Epos der Alten oder in der Poesie der Orientalen, wo das Ohr das vermittelnde Organ des Dichters wird, oder Tonliteratur, wie in der Lyrik so vieler Völker, welche ohne ihre Lautwerdung durch die menschliche Stimme ihren Zweck für verfehlt halten würde: so stellt sich dagegen in der Leseliteratur der Modernen die entschiedenste Gleichgültigkeit gegen solche organische Vermittelung des Genusses heraus.

Das Epos, das Drama und das lyrische Gedicht erscheinen in der neueren Poesie oft ohne alle Ansprüche, gehört, geschaut oder gesungen zu werden. Daher ist es denn auch gekommen, daß sich diese Gattungen in ihren eigentlichen Charakterformen so sehr verwischt haben und oft in zerronnener Allgemeinheit ineinander übergegangen sind. Ueberhaupt wird es deshalb in der neueren Poesie bedenklich, etwas über den Begriff der Dichtungsarten zu sagen, und über den Rang der einen vor der andern, besonders aber über die zeitgemäße Herrschaft der einen über die andere, sich zu entscheiden.

Wo die Bedeutung der Oeffentlichkeit für das Kunstwerk beschränkt oder gar nicht vorhanden ist, und die Wirkungen hauptsächlich auf die Lectüre berechnet werden, verlieren auch die Gattungsverschiedenheiten ihren eigensten Effect und können sich nicht mehr mit der künstlerischen Schärfe gegen einander herausbilden.

Um so mehr muß dies der Fall sein, wenn in einer Literatur, wie in der deutschen, diejenigen Formen der Production, welche sich am meisten der Oeffentlichkeit und der unmittelbaren Volksanregung entziehen, noch die meiste Freiheit der Darstellung und Aeußerung haben. Dies ist leider eine Thatsache, welche sich aus unserm neueren Literaturleben gar nicht wegläugnen läßt, und welche die einsame Leseliteratur zum Nachtheil aller freien künstlerischen Gestaltung so sehr bei uns begünstigt hat.

---

## 12. Das Epos.

Es hat in der Literatur der Gegenwart nicht an Bestrebungen gefehlt, die sämmtlichen Gattungen der Poesie, wie sie nur irgend aus der Literaturgeschichte und Kunsttheorie überliefert erschienen, anzubauen, aber selten zeigte sich dabei die höhere Nothwendigkeit, welche

gerade zu dieser und zu keiner andern Form treiben mußte.

Beginnen wir die epische Poesie, diese Urform alles Dichtens, zu betrachten! Das antike Epos war der ursprünglichste und unmittelbarste Ausdruck und Abdruck des Lebens der alten Völker in seiner ethischen und religiösen Bedeutsamkeit. Ein modernes Epos, in Sinn und Form der Alten, ist also eigentlich ein Unding, wenn auch die Einwendung, welche man gewöhnlich gegen das Epos bei den Neueren, als eine unzeitgemäße Form angebracht hat, insofern eine nichtige ist, als die Poesie Alles, was sie im ächten Geiste empfangen und geboren hat, durchbringen wird und jederzeit durchgebracht hat. Nichtsdestoweniger ist denjenigen Formen nur eine geringe Geltung zuzugestehen, welche ein künstlerischer Spieltrieb zu einem bloßen Scheinleben erweckt hat.

Bei den Alten selbst bezeichnete das Epos im Grunde weniger eine bestimmte Kunstform, als es vielmehr die naturgemäß entstandene volksthümliche Form war, welche den mythischen Inhalt in seiner ersten unvermittelten Erscheinung darstellte. Später, auf einer höherer Stufe der griechischen Nationalbildung, wurde Das, was früher Epos gewesen war, nunmehr Drama, das heißt, der Inhalt der epischen Poesie ging in die dramatische

über, die dann Form und Ausdruck des Mythus oder der Poesie überhaupt geworden ist.

Wie sehr nun auch Epos und Drama ihrer äußerlichen Form und Erscheinung nach einander gegenüberstehen, so würde man doch den Geist der antiken Poesie verkennen, wenn man diesen Gegensatz, als durch das innere Wesen bestimmt, so streng auffassen wollte, als wir in der modernen Poesie die Elemente der epischen und dramatischen Kunst sondern müssen. Sagt doch Aristoteles selbst in seiner Poetik mit dürren Worten, daß Drama und Epopöe eigentlich ganz mit einander übereinstimmten und sich ähnlich seien, das Sylbenmaß ausgenommen, denn beide stellten Handlungen dar, nur das Epos erzählend. Die Eigenthümlichkeit des Dramas bestimmt er aber zum Unterschied vom Epos nur nach seiner äußerlichen und formellen Erscheinung, als durch Prolog, *ἐπεισόδιον*, *στάσιμον*, *ἔξοδος* u. dgl., dahingegen sich das Epos nur durch seine Länge von dem Drama unterscheide*).

Diese Theorie des berühmten Stagiriten wird uns, die wir in der modernen Poesie eine innere nothwendige Unterscheidung der Kunstformen verlangen, allerdings

*) Vergl. Aristot. Poetic. cap. 2. §. 12. c. 6. §. 32. besonders c. 14. §. 60.

von geringem Belang erscheinen wollen, aber diese Stellen können auf eine merkwürdige Weise zum Belege dienen, daß ein Gegensatz des Epischen und Dramatischen als wesentlich verschiedener Kunstformen dem kritischen Bewußtsein der Alten fremd war. Das Drama scheint freilich auch bei den Alten im Allgemeinen darauf gerichtet, die unmittelbare Gegenwart des Geschehenen darzustellen, während das Epos uns in eine hinter uns liegende Vergangenheit zu versetzen sucht; wie viele Tragödien lassen sich aber nicht finden, wo die dramatischen Personen nichts als Rhapsoden scheinen, welche die hinter der Scene vorgefallenen und abgethanen Hauptmomente der Katastrophe, deren Vorführung in dem modernen Drama eben der begriffsgemäße Hauptzweck der Darstellung sein muß, erzählen und nur ihr Pathos darüber aussprechen. Auch sind diese Momente der Katastrophe nach der aus dem Epos herübergenommenen Fabel des Stücks zuweilen so sehr bloß epischer Natur, daß sie nicht dargestellt, sondern nur erzählt werden können. Das moderne Drama wird sich aber, um seinem Begriffe zu entsprechen, solche epische Stoffe gar nicht wählen dürfen, und es gilt für dasselbe die richtige Bemerkung, welche neuere Kritiker oft gemacht haben, daß es unmöglich sei, aus einer guten Erzählung ein wirkliches Drama herauszubilden,

weil das Drama der modernen Poesie, wie es wenigstens in seinem ewigen und vollendeten Urbilde bei Shakspeare dasteht, nicht nur unmittelbare Gegenwart, sondern auch unmittelbar ins Leben greifende That und Handlung ist, das antike Drama aber, das seinem innersten Wesen und Inhalt nach aus dem Epos hervorgegangen, sich demselben nicht gegenübersetzt, sondern nur den Stoff desselben, der durch die ganze griechische Poesie als Urstoff waltet, nämlich den Mythus, in der den Zeitverhältnissen geistiger und geselliger Cultur eigenthümlichen Form, durch scenische und mimische Darstellung zur Erscheinung bringt.

In der modernen Poesie sind die Verhältnisse des Epischen und Dramatischen nicht in Bezug auf einen verwandten Inhalt, den sie etwa nur verschieden ausdrückten, zu betrachten, sondern als zwei durch ihr Wesen entgegengesetzte Kunstformen, die verschiedene, durch die Eigenthümlichkeit des Inhalts bedingte Richtungen der künstlerischen Darstellung zeigen, und sich selbständig neben einander entwickeln und fortbilden, da hingegen das antike Epos sich in dem Drama auflös't, darin untergeht und in der dichterischen Productivität nicht mehr fortbesteht.

Das Epische ist daher ebensowohl als das Dramatische in der modernen Poesie ein völlig neuer,

selbständiger und von dem antiken durchaus abzusondernder Begriff. Ein modernes Epos im Sinne der Alten muß daher im Grunde für ein Unding erklärt werden. Das moderne Epos muß sich vielmehr eigenthümlich in sich selbst erfassen, und indem es sich zugleich in einer selbständigen Kunstform darstellt, wird es eine gleiche Nationalbedeutung wie das antike Epos gewinnen, insofern es den zeitgemäßen Inhalt und Geist des Lebens aufnimmt und zur Erscheinung bringt.

---

### 13. Die Lyrik.

Die Lyrik ist die eigentliche Freiheit der menschlichen Brust, in welcher die innerste Kraft des individuellen Daseins sich in sich selbst zusammengefaßt hat, und in dieser innigsten Zusammendrängung und Concentration das wahre Bild der ihr gehörigen Wirklichkeit zu erzeugen strebt.

Derjenige blüthenreiche Lebenspunkt, auf welchem der Mensch aus der ganzen ihn umgebenden Wirklichkeit und Natur zu sich selbst zurückkehrt, auf dem er in der ganzen weiten Schöpfung sich, diese Unendlichkeit in engster individueller Begränzung, findet, dieser Lebenspunkt ist der lyrische, der von dem Dichter in reichen

und mannigfachen Weisen ausgeprägt wird, in jedem ächt menschlichen Gemüth aber seine nothwendige Stelle und allgemeine Bedeutung hat.

Dies ist das lyrische Pathos der menschlichen Brust, daß dem Menschen darin sein eignes Herz als dieser wahre Frühling aufgeht, als der eigentliche Frühling der Wirklichkeit, der ihr Blüthenauge aufgegangen in dieser Lyrik, welches Blüthenauge das aus selbst hervorjauchzende Selbstbewußtsein ist. Das menschliche Herz weiß sich in der Lyrik als diesen Quell des wahrhaft substantiellen Menschengefühls, worin sich der Mensch in dieser Stärke seiner Einheit wesentlich als ein Ganzes empfindet. Das Herz ist hier nicht bloß dieser natürliche Abgrund, von dem es in der Schrift heißt, daß daraus hervorgehen allerlei arge Gedanken, Mord, Ehebruch, falsch Zeugniß, Lästerung u. s. w., auf welche Stelle des Evangelisten sich die absolute Begriffsphilosophie, die keine höhere substantielle Bedeutung des Herzens anzuerkennen vermochte, mit besonderer Vorliebe berufen hat.

Aber das Herz wird durch die Lyrik gerade als der ganze wesentliche Mensch offenbar, als dieser ächt menschliche Organismus zwar, durch den Alles, was menschlich ist, seinen Durchgang nimmt, in dem alle innersten Bewegungen des Lebens ihre Fäden verknüpfen,

der aber auch seinen eignen Inhalt wieder in sich selbst läutert und befreit, und diese Läuterung und Befreiung des menschlichen Herzensinhalts ist gerade die lyrische Poesie. In der heiligen Schrift wird jedoch das Herz bloß in jener seiner natürlichen Unreinheit verdammt, von dem reinen Herzen aber heißt es, daß die, welche es besitzen, Gott schauen werden. Dies reine Herz ist aber wahrhaft das in sich frei gewordene Herz, und die lyrische Dichtung, von der man es vorzugsweise sagen muß, daß sich in ihr das Herz ausschütte, sie ist diese Production, in welcher das Herz zu diesem seinem wahrhaften Schauen Gottes gelangt.

Diese höhere ächt menschheitliche Bedeutung des Herzens, welche in der Lyrik aufgeht, hat schon der deutsche Sprachgebrauch selbst geheiligt, wie er von dem, der kein rechter Mann und ohne Ehre ist, gleichbedeutend sagt, daß er kein Herz habe. Die substantielle Wesenheit des Gefühls ist es hier überhaupt, um die es sich handelt. Das Gefühl, das auf der Stufe der absoluten Begriffsphilosophie als die bloß natürliche, nicht im Geiste vermittelte und darum untergeordnete Affection des Seelenlebens erscheint, es darf nicht bloß in dieser Beschränkung und Einseitigkeit genommen werden, sondern, um ein vollständiges und wahrhaft lebendiges Bild menschlichen Daseins anzuschauen, muß auch

ein Gefühl erkannt werden, das nicht bloß negativ den Gegensatz gegen die geistige Erkenntniß darstellt, sondern in dem die wahre lebendige Verbindung von Geist und Gemüth, als das eigentlich organische Band des individuellen Daseins erscheint.

Es muß in diesem höheren Leben des Gefühls die eigentliche Blüthe des menschlichen Selbstbewußtseins, das zum lebendigen Dasein gewordene Erkennen selbst, die in sich selbst ruhende Sicherheit der unmittelbaren Existenz, die Universalität und Unendlichkeit des persönlichen Lebens, mit einem Wort, es muß in dem Gefühl jene wahre Vollendung des menschlichen Organismus erkannt werden, durch welche er erst daseinskräftig, einheitlich und wirklichkeitsvoll werden kann.

Die Vernichtung des Gefühls, welche die hegelsche Begriffsphilosophie aufgebracht hat, muß sich beschämt sehen durch die Lyrik der Völker, worin sich von den ersten und einfachsten Zeiten her bis in die verwickeltsten Culturperioden hinein das Gefühl als diese wahrhaft substantielle Volkskraft offenbart hat. In den Volksliedern belauschen wir die ersten Selbstgespräche der Völker, und das Kleinste und das Größte des Daseins wird hier in diesen wesenhaften Kreis des Volksgemüths hineingezogen, in dem es in Ernst und Scherz eine eigenthümliche Weihe und Durchdringung erhält.

Das Lied, als diese erste einfache Form des singenden Volksgemüths, ist eben die der Wirklichkeit des Lebens abgewonnene Melodie selbst, das Lied ist dieser ergriffene einzelne Moment des Daseins, der dadurch, daß er in die Totalität des Volksgemüths als in ein höheres Ganzes untergetaucht worden, eben diese Fülle der Innerlichkeit, und diese entzückende Harmonie des Ausdrucks gefunden hat. Das Naturleben bildet einen wesentlichen Hintergrund des Volksliedes; es schallt am liebsten in den grünen Wald hinaus, der sein freies Rauschen und Neigen mit dem Rhythmus des Volksgesanges vermählt, und der dem sich austönen wollenden Volksherzen gewissermaßen die Beichte abnimmt. In und mit der Natur ist es die Liebe, welche den unerschöpflichen Inhalt des Volksliedes ausmacht, und worin das Naturbild sich schon den höheren Zauber eines Geistesbildes zu gewinnen trachtet.

Unter künstlerischer entwickelten Verhältnissen des Lebens und der Gesellschaft gestaltet sich das Volkslied zur Ode, die zunächst als eine pathetische Feier allgemeiner Volksfeste und großer Nationalbegebenheiten erscheint, sodann auch überhaupt der Ausdruck einer besonders feierlichen Stimmung und Erregung des Dichters wird, wie in der Liebesode oder in der naturbeschreibenden Ode.

Verbindet sich die lyrische Stimmung und Form mit einem epischen Moment, so entsteht die Elegie, deren Form auch bei den Alten in dieser Mischung eines epischen und lyrischen Verselements sich zeigt, wie man das Distichon nennen kann. Die Elegie ist diejenige Gestaltung des lyrischen Gefühls, wo das Selbstbewußtsein, aufgetrieben aus dieser lyrischen Lust, welche sich an den unmittelbaren Genuß der Gegenwart hingegeben hatte, sich nun, durch jenen ewigen negativen Zug des Daseins, in einer Welt der wechselvollen und vergänglichen Erscheinung erkennt. Die Elegie ist dann vorzugsweise die Erinnerung an die einstige daniedergesunkene Größe der Zeiten, und darin besteht wesentlich ihr episches und erzählendes Moment, woran sich die Elegie anknüpft, und welches ihr in ihrer Trauer diese Ruhe und Selbstbefriedigung giebt, welche die wahrhaft elegische Wehmuth ist. Die Elegie geht von einem allgemeinen großen Gesichtspunkt der Weltbetrachtung aus, und daher die Reflexion, welche dieser Dichtungsart besonders eignet. Das Bewußtsein der Elegie erkennt aber mitten in dieser Flüchtigkeit und Nichtigkeit der Dinge, die es betrauert, sich selbst als ein ewig Feststehendes und Dauerndes, wovon es in der Betrachtung ausgeht, und dies giebt ihm das sanft Darüberstehende

und mit Behagen Verweilende, wodurch das Elegische sich von dem Tragischen unterscheidet.

Der Uebergang des Lyrischen in das Gebiet der Reflexion, welcher sich durch die Elegie auf der Seite des Gefühls darstellt, macht sich auf der Seite des Verstandes durch das Epigramm geltend. Der Verstand, als diese einseitige und keine Illusion mehr bestehen lassende Thätigkeit des Menschengeistes, der Verstand hält sich nicht mit der Trauer über die Nichtigkeit der äußeren Erscheinung auf, sondern er hat vielmehr einen starken und Alles zwingenden Ritter, den Witz, durch welchen er das endliche, von seiner Idee abgefallene Lebensbild wieder in die unendliche Idee zurückzuversenken und zurückzuzwingen trachtet. Diese Bewegung, welche der Verstand durch den Witz unternimmt, um eine Versöhnung der Idee mit der endlichen Erscheinungswelt zu Stande zu bringen, heißt das Epigramm. Das Epigramm wohnt nicht unter epheu-umflochtenen Ruinen, noch wandelt es seufzend und irrend in dem Schatten der Wälder und durch die Mondnacht dahin, wie die Elegie. Aber das Epigramm, das sich dreist und seines Effects gewiß gerade an der Marktecke des wirklichen Lebens aufstellt, es hat eben den Widerspruch des Daseins, woran die Elegie krank und traurig geworden, dazu aufgenommen, um sich daran in der

Kraft seines Sieges und seines Uebermuths zu zeigen. Aber dieser Sieg, welchen das Epigramm über den Gegensatz von Idee und Wirklichkeit feiert, erscheint nur in der augenblicklichen Glorie dieses wetterleuchtenden Verstandes, der darin die höchste seiner Thaten vollbringt.

Vollständiger ist die Wirkung der Satire, in welcher sich der Geist der Elegie mit dem Geist des Epigramms verbindet, und worin die Wirklichkeit auf diesem Punkt ihres Zerfallenseins mit der Idee vielseitiger betrachtet, nicht bloß, wie in der Elegie, auf den Flügeln einer sanften idealen Wehmuth hinundhergeschaukelt, oder, wie im Epigramm, durch eine solche glänzende Gewaltthat des Verstandes in ihre Einheit wiederhergestellt wird, sondern worin der innere Lebensprozeß dieser mangelhaften Wirklichkeit zergliedert, worin die Geschichte dieses Widerspruchs zwischen Idee und Erscheinung erzählt und am besten bildlich und mimisch vorgestellt wird, in welcher Weise die Horazische Satire als ein sehr reines und vollkommenes Muster dasteht. Die Satire hat das episch-lyrische Moment, auf dem sie beruht, mit der Elegie gemein, von der sie auch einen inneren Grundton der Anschauung, der als dieser leise und geheime Klagehauch auch alle satirischen Darstellungen färben muß, empfängt. Aber die Satire besitzt zugleich die Kraft des Epigramms, um sich aus dieser elegischen Trauer loszureißen, und so

zeigt sie die in sich ruhende Innerlichkeit der Elegie zugleich mit dem streitfertigen und siegreichen Widerstand des Epigramms in sich auf. Die innere Verstimmung der Welt malt sich in diesen drei unter einander zusammenhängenden Dichtungsarten wesentlich aus.

Zu allen Zeiten sind große Dichter in diesen Formen von besonderer Wirkung auf die einzelnen und allgemeinen Zustände ihrer Nation gewesen, aber sie haben darin immer eine gewisse Nothwendigkeit des Weltbewußtseins gestaltet, aus der sich diese Formen der Poesie überall wie von selbst hervordrängen. So sieht man das satirische Element immer als einen unmittelbaren Ausdruck des Volksbewußtseins hervorbrechen, namentlich auf Volksfesten und größeren Volkszusammenkünften, und überall, wo eine Masse Volks bei irgend einer Gelegenheit sich zusammengefunden, entsteht auch unwillkürlich und wie durch einen geheimnißvollen Trieb jenes Spotten und Necken, durch welches das Volk gewissermaßen aus sich heraustritt und sich über seine eigne Masse erhebt. Das Volk kann nicht beisammen sein, ohne sich zu verspotten, wodurch es sich selbst gegenständlich zu werden sucht, und ein ideales Element seiner Freiheit bekundet. Dies ist der ewige lyrisch-satirische Zug des Volksgemüths, worin dasselbe die Tiefe und Fülle seines ewig producirenden Innern aufdeckt. Es

liegt ihm die allgemeine Weltansicht zum Grunde, daß Alles in sich selbst aufgelöst und in seinen eigenen Gegensatz zerspalten werden müsse, um sich in dieser Zersetzung als das wahrhaft ideale Dasein zu behaupten. So mischten die Römer selbst in ihre Triumphlieder, die sie ihren siegreich einziehenden Feldherren darbrachten, auch Spottgesänge und satirische Schimpfreden ein. Manche Gottheiten hatten bei den Alten sogar ihren eigenen satirischen Schimpfcultus, wie Herkules.

So trägt alle Volkspoesie an sich schon häufig einen Keim von Opposition in sich, denn des Volkes Stimme ist eben darum Gottes Stimme, weil vor der gesunden und durchdringenden Anschauung des Volkes, in der das Recht und die Freiheit schon wie ein Naturinstinct leben, keine Schlechtigkeit bestehen kann. Das deutsche Volkslied des Mittelalters hat in Scherz und Schimpf so manchen nationalen Widerstand ausgefochten, und ein ächter Kern unserer Nationalität ist darin herrlich zu Tage gekommen. Wenn aber die Volkspoesie, in ihrer natürlichen Freiheit und in des Volkes nie zu berückendem Wahrheitsinstinct, leicht zur Oppositionspoesie geworden, so sollte umgekehrt auch alle Oppositionspoesie, durch welche Unnatur der Zeiten sie auch erweckt und zu künstlichen Formen getrieben werden mag, zur Volkspoesie zurückkehren und zu Volkspoesie werden.

---

## 14. Das Drama.

Das Drama ist seinem innerlichsten Begriff nach dieses in Handlung getretene Gewissen der Nation, das die Lebensgestalten, jede in ihrer individuellen Berechtigung, gegen einander heraustreten läßt, damit sie in dem Kampf der Interessen, den sie gegen sich auszuführen haben, die wahre und höchste Idee des Daseins vollenden, und, sei es durch ihren Sieg, sei es durch ihren Untergang, verherrlichen.

Das Drama ist daher die eigentliche Poesie der freien Persönlichkeit, die Poesie der Berechtigung und der Gerechtigkeit, und in Deutschland ist es der Narr, der Hanswurst, der Pickelhäring, welcher, als dieser Volksprophet der freien Persönlichkeit, als dieser Schalk, der bei allen seinen Schelmenstreichen doch eigentlich nur die Partei des Rechts und der Wahrheit nimmt, darin zugleich als der Vermittler und eigentliche Begründer des Dramas erscheint. Bei den Griechen war es Dionysos, der lösende und vermittelnde Gott, gewesen, der, bei dem Wendepunkt dieses Volkes zu einem neuen historischen Dasein, aus seinem Dienst das Drama hatte heraustreten lassen. Bei den Deutschen war es der Narr, welcher in den alten Volks- und Kirchenspielen die ersten dramatischen Gestaltungen erweckte, der Narr,

der, wie Dionysos, auf den materiellen Genuß hielt, und dem Jenseits der Romantik und der Kirche das auf sich selbst gewiesene Diesseits des wirklichen Lebens gegenüberstellte.

Das Drama ist die Form der ächten Lebenswirklichkeit selbst, worin diese ihr wahrhaft menschliches Wesen, wie es sich in seinen entscheidendsten Gegensätzen durcheinanderbewegt, offenbaren will. Aristoteles bestimmt daher die Eigenschaft des dramatischen Helden ganz richtig dahin, daß er sich weder durch Vortrefflichkeit noch durch Schlechtigkeit besonders auszeichnen dürfe, aber an Ehre und Macht auf solcher Stufe stehen müsse, daß sich an ihm das Wesen des menschlichen Lebens recht deutlich offenbaren könne.

Um dies Wesen des menschlichen Lebens in seiner Universalität handelt es sich nun im Drama. Die Zweiheit der menschlichen Natur, welche zwischen einer zeitlichen Bedingung der Existenz und ihrer ewigen idealen Bestimmung hinundherirrt, tritt hier handelnd auf, und das Handeln unter diesem Widerspruch ist eben das Drama, welches in dem Durcheinanderwirken dieser beiden Gewalten, die Alles bewegen und zwingen, die ihm eigenst angehörige Verwickelung, Katastrophe und Auflösung findet. Daher lockt das Drama nicht nur den künstlerisch schaffenden Geist als diese höchste

und universale Kunstform, sondern es gemahnt auch den Zuschauer, daß er immer mit dieser idealen Erwartung den Vorhang des Dramas emporrollen sieht, als ob die Räthsel und Verschlungenheiten seines eignen Daseins ihm hier auf den Brettern des Dramas gelöst, als ob seine eignen Kämpfe, um die sein zeitliches und ewiges Wohl sich bewegt, hier entscheidend durchgefochten und geschlichtet werden sollten.

So ist das Drama unter allen Kunstgattungen von dieser höchsten Wirkung, daß es in uns den innersten Lebenspunkt selbst trifft, auf dem wir menschlich uns bewegen, und über dessen Vereinzelung und Bedürftigkeit wir zugleich durch das Drama hinausgehoben werden, indem wir das zeitliche Einzelne, das uns gleicht, und das auf diese Höhe und zu dieser Würde des großen Lebenskampfes herausgetreten, indem wir dies zeitliche Einzelne sich durch diesen seinen Kampf, der das Drama ist, hineinretten sehen in die allgemeine ewige Idee des Lebens, die zuletzt Alles zurecht formt nach der göttlichen Wahrheit und Wesenheit.

Wir haben uns schon in einem früheren Abschnitt veranschaulicht, wie aus dieser Lebensidee auf einem und demselben Grunde das Tragische und das Komische sich erheben, und diese beiden äußersten Enden der Lebensidee, welche derselben Quelle und demselben Kampf entsteigen,

erhalten durch das Drama, welches die thatsächliche Gestaltung dieser Lebensidee ist, als Tragödie und Komödie ihre vollendetste Gestaltung. In dem antiken Drama erscheinen das Tragische und Komische noch am strengsten und reinsten von einander gesondert. Die alte Tragödie erscheint als dieser herrlich zusammengedrängte Blüthenpunkt des antiken Lebens, die alte Komödie tritt als das Symptom des Verfalls auf und bezeichnet den Sturz der sittlichen, religiösen und politischen Volksverhältnisse. Dies geht so zu, weil in dem Tragischen der alten Welt sich ausschließlich das Schicksal vertritt, und dies antike Schicksal, das als der Höhepunkt der alten Kunst erscheint, ist zugleich das Walten der Gottheit selbst, die an den Stärksten und Größten des Menschengeschlechts, den Heroen, sich durch deren gewaltigen Lebenskampf offenbart. Weil die Götter selbst diese ganze und große Zerschmetterung des zeitlichen Daseins verhängt haben, so muß auch in dieser zeitlichen Zerschmetterung selbst die wahre göttliche Verklärung des Menschen sich darstellen, denn das Werk der Götter muß immer wieder zu etwas Göttlichem hinführen. Dies ist die hohe göttliche Glorie der antiken Schicksalstragödie. In der alten Komödie dagegen, die vom Schicksal entblößt ist, tritt uns die gemeine entgötterte Welt vor die Anschauung, die ihrer

eignen Endlichkeit überlassen und preisgegeben erscheint, und dies ist eben das Komische, das sich auf diesem Grunde des abgefallenen Daseins entwickelt. Die antike Komödie, als die sich selbst überlassene Menschenwelt, hat daher mit der antiken Tragödie, welche die den Göttern preisgegebene Menschenwelt ist, keinen Grundzug ihrer Anschauung gemein.

Anders verhält es sich in der neueren Kunst und im modernen Drama, wo das Tragische und Komische sich nicht so entschieden von einander sondern, sondern mehr und wesentlich ineinanderfallen. Bei den Neueren ist das Schicksal aus den Händen der Götter, die es sonst wie eine außerhalb des Menschen stehende Macht verwalteten, nun in den Menschen selbst hinabgestiegen, und wirkt dort in den Tiefen des individuellen persönlichen Lebens als die aus dem innersten Dasein selbst heraustretende Gewalt, welche die Lebensloose in jenem bunten modernen Durcheinander, aber doch zugleich nach den ewigen Gesetzen und Bestimmungen mischt.

Dadurch, daß in der modernen Welt die sich bewegenden Lebensformen das Schicksal selbst geworden sind, offenbart sich das moderne Leben am eigenthümlichsten in diesem Reiz der Contraste, welche sich ewig suchen und locken, und worin das Tragische das Ko-

mische, und das Komische das Tragische beständig herausfordert und zusammenzuschlingen und ineinanderzubilden strebt. Diese Grundbildung des modernen Lebens weist vorzugsweise das Shakspeare'sche Drama in sich auf, worin besonders das Ineinanderfallen der tragischen und komischen Elemente auf einem und demselben Lebensgrunde charakteristisch ist, und den wahren Höhepunkt der modernen Welt, welchen Shakspeare in seinem Drama erstiegen, bezeichnet.

---

## 15. Roman und Novelle.

Im Roman vereinigen sich gewissermaßen wieder die verschiedenen Elemente der Poesie, besonders sieht man das lyrische und dramatische darin verschmelzen, und wenn man ihn deshalb eine Mischgattung zu nennen geneigt wäre, so stellt er doch darin ein Totalbild der menschlichen Richtungen in jeder Ausdehnung dar, und gewinnt an Reichthum der innern Bezüge, was ihm etwa an strenger Kunstvollendung in der äußern Form entgehen möchte. Die Prosa erscheint in ihm als das vereinende Gesammtorgan aller Zustände, sie mögen poetisch oder prosaisch sein.

Der Roman stellt in seiner weitläufigen Tendenz

die große, nach vielen Seiten hin ausgebreitete Gesammtrichtung eines Lebens dar, in welchem sich die Schicksale und Bestrebungen des Individuums im Gegensatz und Reflex der bestehenden Wirklichkeit der Welt abrollen.

Dem Roman mit seiner Ausdehnung in die Breite der Welt und durch die ganze Länge des Lebens steht die Novelle gewissermaßen mikrokosmisch gegenüber. Wenn der Roman ein ganzes, in allen seinen Theilen, auch dem Verlaufe der Zeit nach erschöpftes Leben zur Anschauung bringt, und man ihn mit seinen im Fortschritt der Zeit sich aneinander reihenden Begebenheiten einer Linie vergleichen kann, die sich in einer geraden Richtung und allmähliger Verlängerung fortbewegt, so erscheint die Novelle dagegen mehr einer Cirkellinie gleich, die in sich selbst zusammengeht, und die bestimmteste Beziehung auf ein gewisses Centrum hat, um dessenwillen sie da ist und ihren Lauf vollführt. Die Novelle behandelt in der Regel ein von einer gesammten Lebenstendenz abgesondertes, einzeln für sich bestehendes Lebensverhältniß, auf dessen Verlauf und Endentwickelung es zunächst abgesehen. Sie strebt von ihrem Anfange an zu einem nothwendigen Schlusse hin, der aus dem Mittelpunkt des Stoffes organisch hervorgeht, während der Schluß des Romans gewissermaßen mehr willkürlich

scheint, indem er sich gleichsam nur als letzte Begebenheit an eine Reihe von Begebenheiten, freilich immer zur vernunftgemäßen Befriedigung anschließt.

Bei der Novelle wäre somit der Schluß oder die Pointe, worauf die Begebenheiten hinstreben, als das entschiedenste und ihrem Interesse wesentlichste Moment anzusehen, das Interesse des Romans aber würde nicht sowohl in dem Resultat des Ausgangs beruhen, als vielmehr in der fortlaufenden, mannigfach wechselnden Richtung des Lebens selbst. Von der Novelle, die wesentlich aus den Verhältnissen sich erzeugt, wie der Roman aus dem Charakter des Individuums, kann man im Allgemeinen gewiß richtig behaupten, daß sie eine prismatische Zusammendrängung der Wirklichkeit sei, mit Absicht eines bestimmten, schlagartig hervorzubringenden Effects. Die Lebensanschauung der Novelle ist nicht so universal und allseitig, wie im Roman, der deshalb einer gemessenen und ausführlichen Auseinanderlegung seiner Form bedarf; die Novelle fängt ihre Verhältnisse in dem Brennspiegel einer charakteristischen Absicht, einer Zeittendenz, einer auf die Tagesbewegung berechneten Reflexion auf, und ist nach ihren Gegenständen der verschiedenartigsten Behandlung, der Vermischung des entgegengesetztesten Stils fähig.

Die Novellenpoesie trägt somit ein Reflexions-

element in sich, das ihrer plastischen Gestaltungskraft nicht förderlich zu sein scheint. So sehen wir sie denn auch in Deutschland zur schläfrigen Zeit der Restaurationsepoche so blühend und überwuchernd hervortreten, zu einer Zeit, wo die Thatkraft wieder den Rückzug antreten mußte in die Betrachtung, und man, statt im Handeln lebensfrisch weiter vorzuschreiten, mit sich zu Rathe zu gehn, und dem Geiste der Geschichte den kaum eröffneten Raum wieder abzumarkten begann. In Italien aber, dem Vaterland der Novellen, wo Boccaccio als Stammvater dieser Novellenpoesie anzusehn ist, sehen wir diese Gattung aus einem kleinlichen und zerfallenen Nationalleben sich erheben. Ebenso entstehen in Spanien die Novellen zu einer späten Zeit, wo die eigenthümliche Nationalpoesie aufgehört hat zu blühen, und die poetische Ritterzeit übergegangen ist in eine bürgerliche und künstlich in sich selbst reflectirte Aera.

---

## 16. Die Musik.

Nachdem wir jetzt die Poesie in ihren verschiedenen Formen betrachtet haben, müssen wir diese eigenthümliche Welt der Dichtung, welche die Poesie auf dem Gebiet der Sprache hervorzaubert, jetzt auf dem ver-

wandten Gebiet des Tons erkennen, wodurch wir die Region einer neuen Kunst, der Musik, betreten. Die Musik steht mit der Poesie auf derselben Seite des schaffenden Bewußtseins, sie ist als Tondichtung, wie sie auch zur Bezeichnung ihres Wesens treffend genannt wird, die eigentliche Schwester der Poesie, und mit derselben sowohl in innerem Betracht der Idee, wie in der Anwendung und den Wirkungen auf das Leben, mannigfach verbunden.

Die Musik, als diese tönende Kunst der inneren Dichtung des menschlichen Selbstbewußtseins, hat zuerst den allgemeinen Grund und Boden der unendlichen Innerlichkeit, aus dem sie hervorsteigt, mit der Poesie gemein. Sie bringt aber diesen Inhalt der inneren menschlichen Dichtungswelt entweder begleitend zur Darstellung, indem sie sich an ein bestimmtes, schon vor ihr vorhandenes Gedicht anschließt, in welchem Verhältniß sie schon einen wesentlichen Theil ihres eignen Characters bezeichnet, der nämlich darin besteht, daß die Musik ein jede innere Gedankenschöpfung und Lebensanschauung noch begleitendes ideelles Element in sich enthält, gewissermaßen eine Reihe von unendlichen innern Schwingungen des Selbstbewußtseins, die nicht in der Sprache festgehalten und eingeschlossen werden können, und die deshalb im Ton sich diese weitere und unbegränztere

Sphäre des Ausdrucks suchen, wodurch sie Leben und Geltung erlangen. Oder es baut sich die Musik in eigenen, der reinen Tonwelt angehörigen, von der Poesie unabhängigen Compositionen ihr selbständiges Gebiet auf. Dann wird aber in dem innern Eindruck, welchen dies reine Musikstück hervorbringt, die Poesie abermals hinzutreten, und die musikalische Wirkung wird sich zuletzt im Gemüth wieder in eine poetische verwandeln, um aus dem hinundhergeschwungenen Tonspiel das Geistige als ein Bleibendes zu retten.

Das innere Wesen der Musik, als dieser Kunst der inneren Gedankenschwingungen, worin die allgemeine Erregbarkeit und unendliche Erzitterung des Selbstbewußtseins sich zu einer Production gestaltet und in die Objectivität heraustritt, dies Wesen der Musik wird schon durch ihr Organ, den Ton, in seiner Bedeutung aufgezeigt. Der Ton, der die innere Schwingungskraft eines Körpers ist, der sich in ihm bis zu dieser äußersten Spitze zusammengefaßt, daß sie laut werden, d. h. aus sich heraustreten kann, der Ton ist selbst die bestimmte Form von etwas Unbestimmtem, er ist dieser festgewordene besondere Ausdruck einer allgemeinen Erregbarkeit, den die Musik bloß zu seiner idealen Vollendung in der Kunst zu erheben hat.

Die Musik, die, ebenso wie der Ton, das Bewußt-

sein einer unbewußten Welt darstellt, die Musik gehört durch den Ton zweien Welten an, der natürlichen und der geistigen, die sie in sich zu einer Gesammtwirkung ideell zusammenschließt. Der Ton, dessen Bedeutung wir zunächst noch näher zu erkennen haben, ist das in jedem Körper sich bewegende allgemeinste Lebensinnere, das durch die Schwingung, also durch die Erregung der jeder Materie inwohnenden Elasticität und Lebensspannung, herausgelockt werden kann. Diese Bewegung der inneren Lebenskraft des Körpers, welche sich äußerlich und leiblich durch den Ton darstellt, muß durch die Musik selbst zu einem geistigen Organismus sich vollenden.

Der Ton ist aber nur die Anzeige davon, daß der Körper getroffen worden in seiner innersten Wesenheit, und die Musik als Kunst überträgt dies innerste Getroffensein auf den Geist, der hier im Ton verkündigen soll, wie er von dem Ewigen getroffen worden ist durch und durch.

Die menschliche Stimme zeigt schon, ehe sie durch die Musik zu Gesang geworden, Laute in sich auf, welche nicht in Sprache übergehen können, und die doch eine wesentliche Lebensäußerung der inneren menschlichen Welt sind, wohin vornehmlich das Lachen, das Weinen, und so mancher seufzende Ausruf der Empfindung ge-

hören. Hier haben wir es noch mit den bloßen Naturbewegungen des Tons zu thun, der aber auf dem Wege ist, sich zur Musik zu erheben, da er derjenigen inneren Lebenserregung angehört, welche nicht Sprache werden kann.

Die Erhebung des Naturlauts zur Musik geschieht durch das Zeitmaaß, wodurch dem Ton zuerst seine wesentliche geistige Bestimmung widerfährt, indem er gemessen, d. h. in seinem inneren Unterschiede als eine lebendige Wesenheit gegliedert wird. Die Musik hat es daher nach ihrer natürlichen Seite hin mit dem Raum, nach ihrer geistigen Seite hin mit der Zeit zu thun. Von der Naturbewegung ausgehend, muß sie im Raum sich erzeugen, in der räumlichen Welt des Körpers, dem sie durch die Schwingung, welche die Materie in sich ergriffen, den Ton entlockt, der in der menschlichen Stimme den Organen des lebendigen Körpers angehört, in den musikalischen Instrumenten aber, die nur diese Auffassung und Erweiterung der menschlichen Stimme zu einem Höchsten des Umfangs und der Vollständigkeit sind, dem unorganischen Naturstoff selbst.

Mit diesem gewonnenen Ton muß die Musik aus dem Raum in die Zeit hinübertreten, worin er erst seine Geltung erlangt, indem er sich durch das Gesetz der

rhythmischen Tonfolge, dem er sich unterwirft, zur Melodie gestaltet.

Die Melodie ist das erste vollendete Grundbild der musikalischen Produktion, worin diese die erste einfache Verbindung ihres Gedankens gefunden. Die Musik stellt also das Geistige in und mit den Functionen des Natürlichen dar, und darin ist sie eben diese wunderbare und geheimnißvolle Kunst, daß sie die gränzenlose Geistigkeit, die ihr eigentliches ideales Gebiet ist, in der begränztesten Form, in dem räumlichen Naturelement und in dem strengen Zeitmaaß des Rhythmus, festzuhalten und zu offenbaren vermag.

Die produktive Kraft des menschlichen Geistes erscheint vielleicht in keiner andern Kunst so groß, und mit so mächtigen Anstrengungen, als in der Musik, in der sich eine Schöpfung aufgebaut hat, die mit Dem, was in der Natur selbst Analoges geleistet worden, in gar keinem Verhältniß des Umfanges und der Bedeutung steht. Den andern Künsten, namentlich der Malerei, Sculptur und Baukunst, hat die Naturproduktion schon bedeutungsvolle Gebilde auf ihrem eigenen natürlichen Gebiet vorgehalten, wie in der Landschaft, in der organischen Lebensgestalt, in den Formationen der Felsen und Berge. Die Musik aber, welche in der Natur gehört wird, ist nur eine dürftige

und hinter jedem idealen Begriff der Kunst zurückbleibende Andeutung.

In der Natur lebt eigentlich nur der Schall, der diese allgemeine, von keinem geistigen Zeitmaaß durchzogene Lebensäußerung der natürlichen Körperwelt ist. Ein verworrenes Geräusch macht der Wind im knarrenden Forste, und wenn er durch die Felsschluchten heult, scheint sich eine wüste Verlorenheit des Universums, das wehklagend den rechten Ton seines Bewußtseins hier nicht finden kann, darin zu charakterisiren. Der Vogelgesang, in welchem sich der Naturschall zuerst zum Ton zu bilden strebt, kommt doch weder an Umfang der Töne der menschlichen Stimme gleich, noch läßt sich ihm eine eigentlich musikalische Bedeutung beilegen, da er in den meisten seiner Weisen nur eine Tonfolge ohne allen Rhythmus darstellt.

Den wahren Ton der Schöpfung findet der Mensch erst aus, und wie das menschliche Wesen selbst die in ihm persönlich gewordene Natur ist, so bringt es auch den Ton hervor, welcher gewissermaßen die persönlich gewordene Form und Individualisirung des Naturschalles ist, indem der Ton, als ein quantitatives und qualitatives Wesen zugleich, eine bestimmte Zeit erfüllend und in sich selbst nach Höhe und Tiefe sich messend, sich darstellt.

Die wundersame Produktion einer unendlichen, sonst nirgend gegenständlich vorhandenen Welt, welche die Musik unternimmt, sie tritt daher rein aus dem menschlichen Geiste selbst und dessen unersättlichem Offenbarungsdrange heraus. Und wie die Kunst überhaupt immer nur das allgemeine menschliche Bestreben ist, daß das Menschenleben ganz aus sich heraustrete, und aus seinen verborgensten Tiefen hervor in die Erscheinung gelange, so drängt sich dieser Offenbarungstrieb des menschlichen Daseins mit den unendlichsten Anforderungen in die Musik hinein, wo aus dem, was nirgend gesagt, und nirgend dargestellt werden kann, aus jener absoluten Möglichkeit aller innern Bewegungen und Schwingungen des Selbstbewußtseins, eine eigene objektive Schöpfung gemacht wird.

Die Musik, indem sie die Lautwerdung gerade des tiefst Verschwiegenen ist, das im menschlichen Innern lebt, indem sie das zum Ton sich formende Bewußtsein über alles das ist, was in der Tiefe der menschlichen Brust einer unendlichen Ahnung gehört und in eine ewige Zukunft sich hineinsehnt, die Musik hat zugleich eine auflösende Kraft in sich, sie löst das ganze menschliche Bewußtsein, das sie in den Momenten seiner Vergangenheit und Zukunft ergreift, in die unmittelbare Gegenwart und Einheit der ewigen lebendigen Idee auf.

Die Musik ist auf dieser Seite, wo sie unmittelbar in das ewige Leben der Idee hineintritt, in ihrer intellektuellen Bedeutung anzuerkennen, die ihr niemals abzusprechen sein wird, wenn auch eine logische Bestimmtheit des Gedankenausdrucks niemals von ihr verlangt werden kann. In dieser letzteren Hinsicht ist der Musik oftmals Unrecht geschehen, besonders von Seiten der Philosophen, welche das Wesen dieser Kunst darum herabzusetzen, und als ein bloß willkürliches, gedankenloses Spiel der Empfindung zu bezeichnen gesucht, weil sie keine logische Gedankenbestimmtheit gewähren könne. Dies heißt aber dem Begriff der Tonkunst selbst von vorn herein eine Gewalt anthun. Die Musik vermag diejenige Sphäre der Gedankenwelt, mit der sie es zu thun hat, ebenso bestimmt zur Darstellung zu bringen, wie jede andere Kunst, ohne daß es ihr zukäme, eine musikalische Logik zu sein.

Zwar scheint allerdings die gedankengemäße Ausdrucksamkeit der Musik hier und da in Zweifel gezogen werden zu können, und es hat zuweilen den Anstrich, als ob diese oder jene Tonreihe z. B. ebenso gut einen ernsten, tragischen, wie einen heitern und scherzhaften Gedanken ausdrücken könne. Dieser ins Vague und Unbestimmte sich verlierende Ausdruck der Musik gehört aber nicht dem allgemeinen Wesen der Musik selbst an,

sondern er wird immer nur die Fehlerhaftigkeit und der Mangel der besondern musikalischen Composition sein. In einem besonderen Genre der Musik läßt sich aber jene Zweideutigkeit und Zweifelhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks vielleicht vorzugsweise als Charakter bemerken, dies ist in dem italienischen Genre, das sonst seine hohen Vorzüge gerade in der Beweglichkeit und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks wie auch in der höchsten kunstmäßigen Entwickelung der menschlichen Stimme selbst behauptet.

Die Vielbedeutsamkeit des musikalischen Tons, welche durch den Geist einer vollendeten und geschlossenen Composition auf feste Gränzen zurückgeführt werden muß und kann, sie enthält aber den allgemeinen Grund in sich von der Verbreitung der Musik durch alle Formen und Richtungen des menschlichen Lebens, von ihrer Betheiligung an allen Begebenheiten des Volkslebens und der Gesellschaft, von ihrem innigen Zusammenhang mit den geschichtlichen Entwickelungen des Menschengeistes. Leibnitz an einer Stelle seiner Schriften (T. VI. p. 306) bemerkt sehr treffend, daß das Werk der Reformation im sechzehnten Jahrhundert sich wesentlich auch durch die Musik, die von den Reformatoren sehr geschätzt und sinnig benutzt worden, verbreitet habe. Deutschland und Frankreich sind vor-

züglich durch Gesänge, die den innersten Grund des Volkslebens entzündeten, reformirt worden.

Wie durch den Gesang der Gemeinde, so ist auch durch den Tanz und durch die Arbeit, zu der sie sich bei vielen Handwerkern von selbst gesellt, die Musik mit dem Volksleben verknüpft, und zu all diesem Antheil an den individuellsten Zügen des Lebens erwächst sie wie von selbst aus ihrem eigensten Wesen heraus, und entnimmt daraus ihr Recht, überall zu sein, wo ein Mensch geboren wird, wo er stirbt, oder wo er seine schönsten Lebensfeste begeht.

Das eigenthümlichste Wesen der modernen Musik erschließt sich in der Harmonie, die wesentlich eine Erfindung des christlichen Geistes ist und dasjenige wahrhaft christliche Geistesleben versinnbildlicht, worin sich die ganze große Vielfachheit und Mannigfaltigkeit der Existenzen in den einen göttlichen Grundgedanken des Lebens zusammenschlingt und versenkt, indem die Harmonie in der Musik eben dies ist, daß in ihr Töne verschiedener Stimmen gleichzeitig zusammentreffen, und in einer solchen ideell zusammenpassenden Verbindung des Verschiedenartigen ein wesentlich bestimmtes, reiches Verhältniß der Kunst ausdrücken, während die Melodie nur diese rhythmisch geordnete Tonfolge des einfachen musikalischen Gedankens ist.

---

### 17. Musik und Philosophie und Philosophie der Musik.

Wenn die Philosophie unserer Tage in ihren universalen Bestrebungen auch eine Kunstphilosophie in dem Sinne zu gründen sich bemühte, daß durch sie gewissermaßen erst alle Künste zur Vernunft gebracht werden sollten, so scheint sie dagegen an der Musik eine natürliche Feindin ihrer Kunstphilosophie zu haben, denn so gern man auch in unserer philosophischen Zeit jedes Stückchen Brot nicht anders als denkend verzehren, und verzehrend durchdenken möchte, so ist doch gar nicht abzusehen, wie man die Tonmuse und ihr melodisches Leben der überall geltend gemachten philosophischen Denk- und Begriffsbestimmtheit irgend annähern könne. Die unbegreifliche Schönheit der Musik mag die Kunstphilosophen in Verlegenheit gesetzt haben, denn der Poesie lassen sich ideelle Tendenzen ankränkeln und in den plastischen Künsten kann man bei den sichtbar gewordenen Gestalten des Malers, bei den Statuen des Bildhauers, über die Verkörperung der mit ihrer Form identischen Idee philosophiren, aber eine in der Luft entstehende und mit dem Schall verschwebende Welt von Tönen, die gleich trunkenen Bienenschwärmen aufflattern und wieder auseinanderstieben, scheint der philosophirenden Betrachtung der Kunst auch gar keinen Anknüpfungspunkt zu bieten.

Dennoch könnten die Philosophen gerade von der Musik lernen, daß es möglich ist, auch mit der anscheinenden Miene des tändelnden Jugendleichtsinns die tiefsten Dinge von der Welt zu sagen, denn das hat eben die Tonkunst an der Art, daß sie mit ihren Melodieen nur wie ein spieltreibendes Kind erscheinen will, welches ein übervolles und überseliges Herz, dessen es sich der klugen und wissenschaftlichen Leute wegen fast schämen möchte, hinter seinen klingenden musikalischen Figuren bald schalkhaft verbirgt, bald mit liebesuchender Wehmuth sich hervorwagen läßt in wunderbaren Tonandeutungen, die an jedes Menschenherz mit der leisen Frage: verstehst Du mich? herantönen.

Die Mittel der Musik, die Töne, sind zweideutig, ja, das müssen wir den gründlichen Männern, welche nicht einsehen können, wie man durch Töne einen bestimmten Inhalt darzustellen vermag, von selbst zugeben; die Gesangtöne — diese Engel des menschlichen Athems — so wie die Instrumentaltöne — diese lautwerdenden Harmoniegeister der anorganischen Natur — sind aber gleicherweise nicht nur zweideutig, sondern sogar vieldeutig, doch es gilt eben in der Musik, nicht Das, was sie heraussagt, für das Wesentliche ihrer Darstellungen zu nehmen, sondern vielmehr Das, was sie im tiefsten

Seelenhintergrund als ihr wahres Gefühl mehr ahnen läßt, denn zur Schau trägt.

Der Philosoph, seinen Begriff als Maßstab festhaltend, hat, indem er auf eine Musik hört, zunächst keine dringendere Anforderung, als daß ihm diese Musik auch Etwas sage, woraus er sich irgend ein solides Resultat entnehmen könne, denn es gehört zu den Prinzipien des philosophischen Denkens, daß jeder vernünftige Inhalt sich auch müsse als solcher heraussagen lassen. Das Unsagbare wäre somit nur als das Schlechte und Unvernünftige, oder vielmehr als das rein Nichtige und Inhaltslose anzusehen. Von der Musik aber könnte die Philosophie lernen, daß es etwas Unsagbares im innern Leben des Menschen giebt, einen heimlichen Seelenschatz, der nicht in Worten und Begriffen gehoben werden will und kann, und dennoch eines wahrhaften Inhalts voll ist. Dieses Unsagbare im Menschen nimmt die Tonkunst auf ihre Flügel, und was als der geistige Zusammenhang dnrch das Spiel ihrer Melodien hinschwebt, das ist das Flüstern der schüchternen Psyche und ihrer geheimsten Freuden und Schmerzen. Die Musik neckt uns gewissermaßen mit ihrem Inhalt, und während wir nur den künstlichen Zauber der Instrumente und das glockenhelle, frühlingsfrische Organ der Sängerin zu hören scheinen, während

wir nur den sinnlichen Schmeichellauten der Töne uns hingeben oder den kunstreich durchgeführten Satz des Componisten bewundern, hat sie sich unvermerkt mit dem Klang ihrer Geigen, Flöten, Bratschen und Gesangtändeleien tiefer in unser Herz geschlichen, und ihr anmuthig verstelltes Lachen und Weinen fängt an in uns ein Denken und Fühlen zu bedeuten, das uns in den räthselhaftesten Grund unsers Wesens mit Andacht und Liebe versenkt. Die Musik neckt uns wehmüthig-schalkhaft mit ihrem Inhalt, indem sie ihre Instrumente oft von etwas ganz Anderem zu uns sprechen läßt, als was sie uns eigentlich sagen möchte; indem sie ihren Sinn flatterhaft versteckt und verkleidet hinter dem schimmernden Putz der glänzendsten Tonstücke, um uns durch die unschuldige Eitelkeit eines harmlos vorüberklingenden Lebensglückes erst in Weltfreude und Erdengenuß hinauszulocken und dann plötzlich wie im Spiel, ehe wir es dachten, mit den goldenen Pfeilen ihrer Töne auch auf eine verborgene Stelle in unsrer Brust zu zielen, welche sich zu gleicher Zeit davon verwundet und geheilt findet.

Wie es die Schwere aller Körper mit sich bringt, nach bestimmten Gesetzen zu fallen, so ist es der Reiz der Gegenseitigkeit, durch welche Körper, die einander mit Energie berühren, in den Zustand gerathen

zu tönen, und wie die Bewegung den Fall erzeugt, so läßt die Berührung der irdischen Materie den Schall entstehen. Die seelenvolle Wirkung aller Saiteninstrumente führt sich ganz einfach auf das Aneinanderschlagen zweier fester Massen zurück, und wenn Du dem vollen Ton eines Waldhorns in seiner romantischen Modulation nachgehst oder Dich in den kunstvollen Gesang einer Menschenstimme vertiefst, so wirst Du Dir in diesem Augenblick den Genuß nicht durch die kühle Gelehrtenbetrachtung stören wollen, daß das, was Dich beglückt, nichts als eine Folge des Luftzuges sei, der sich bei dem Blaseinstrument in ein bestimmtes Verhältniß zur Röhre und bei der Stimme in ein solches zu den Athemwerkzeugen gesetzt hat. Du hast für diesen Augenblick Recht, aber in einer andern Beziehung unternimmt man ja jene Zurückführung der Musikäußerungen auf die elementaren Naturverhältnisse nicht, um die Bedeutung der Musik dadurch zu vernüchtern — sondern um sich vielmehr daran zu erinnern, daß die Musik die durch die ursprünglichste Nothwendigkeit selbst gegebene Kunst der Völker ist.

Malerei und Sculptur setzen schon der Mittel wegen, durch die sie sich hervorbringen, einen vorgerückteren und künstlicheren Kulturzustand des gesellschaftlichen Volkslebens voraus, und dem Erwachen der

Poesie muß eine historische oder mythische National-vergangenheit vorhergehen, welche den dichtenden Geist durch Thaten und Begebenheiten anregt, denn die Poesie, wie sie in ihrem Ursprunge immer episch ist, beginnt ihre Darstellung keineswegs mit den innern Schicksalen des Individuums, sondern vielmehr mit den äußeren der Völker, Stämme und Geschlechter. Aber die Musik ist die erste Kunst des Individuums, sie ist gewissermaßen die erste Lyrik der individuellen Empfindung bei den Völkern, während die Poesie erst, nachdem sie die epische Stufe zurückgelegt, lyrisch wird und sich mit den Gefühlen zu beschäftigen anfängt.

Der Schall, dieses noch blos Elementarische, enthält doch schon die Sehnsucht aller Körper nach Musik in sich und deutet das Verhältniß der irdischen Materie zur Weltharmonie an. Durch den Schall, weil er aus der gegenseitigen Berührung der Materie entsteht, empfinden und verrathen alle Körper die geheime Sympathie, in der sie gemeinsam aus der Natur herausgeboren wurden, und welche sie, so oft sie sich wieder berühren, an ihre Verwandtschaft mahnt durch den tönenden Schall, der das Streben zur Harmonie aller Dinge ist. Der Schall der irdischen Materie geht jedoch wie ein verlorner Ruf durch das Universum, denn wie sich auch die im All zerstreuter Körper im Moment der Berüh-

rung durch den Schall wieder anlocken mögen und im Klingen den Jubel einer scheinbaren Wiedervereinigung laut werden zu lassen scheinen; wie auch selbst dem Lichte in der Mythe von der Memnonssäule die Sehnsucht beigelegt wird, den Klang in der Materie zu wecken und durch den Reiz der Berührung das der elementaren Natur inwohnende Streben zur Harmonie in Musik zu verwirklichen: so hat doch der weltenordnende Gott der sehnsüchtigen Materie ihr Bedürfniß der Harmonie nur insofern gestillt, daß er sie durch die ewigen Gesetze, unter welchen sie den rhythmischen Kreislauf ihres Daseins vollführt, mit der Melodie der Bewegung begabt hat.

Nur in der Bewegung, also nur formell, bringt es die Natur zur Harmonie, und die rollenden Weltkörper, im Drang der Attractionskraft durch die Himmelsräume sich fortschwingend, suchen und fliehen sich gegenseitig in regelmäßigen Schwebungen, aber indem sie das Streben haben, der eine den andern durch Berührung ereilen zu wollen, und es scheint, daß sie ihre Harmonie, nach welcher sie alle ausgewandelt sind, eben nur durch die gegenseitige Berührung und Annäherung erlangen können und müssen, so wird ihnen diese Harmonie gerade nur dadurch, daß sie nie in Berührung miteinander gerathen, und sie Das, was sie

suchen, niemals finden; denn in dieser Anziehung und wieder erfolgenden Abstoßung, welche eine Melodie der Bewegung unterhält, stellen sie die wunderbare Harmonie des Sonnensystems dar.

Dieses Leben im Gesetz und Rhythmus der Bewegung ist die höchste durch die Natur gehende Melodie, welche sie in ihren Organisationen zu erreichen und gewissermaßen als eine Feier ihrer göttlichen Erschaffung an sich aufzuzeigen vermag. Die Alten sogar nannten die Melodie der Bewegung in den Naturkörpern und im Wandellauf der Gestirne, obwohl sie noch nicht einmal die Ahnung von der Harmonie eines Sonnensystems hatten, schon eine Musik, indem sie den organischen Zusammenklang der Welten als die Sphärenmusik zu vernehmen glaubten; und diese den antiken Völkern auch sonst in andern Beziehungen eigne Ausdehnung und Verallgemeinerung des Begriffs der Musik spricht beweisend dafür, daß überhaupt die Musik der Alten noch nichts als ein formeller Rhythmus gewesen, den sie auch in den Hervorbringungen der Natur und in dem harmonischen Bildungszustand eines Menschen als Musik empfanden, jedoch in einer geistigen Selbständigkeit noch nicht zur Kunst ausgebildet hatten.

Uns aber, in unserer heutigen christlichen Anschauungstiefe, kann die bloße harmonische Form der

Bewegung noch nicht Musik sein, und jenes Wandelsystem der kreisenden Sternenwelt erfüllt uns durch die Melodie der Bewegung zwar mit Bewunderung und Ehrfurcht, aber es dünkt uns ein stummer und schauerlicher Reigen, der die Geheimnisse einer unendlichen Zukunft durch mystischen Tanz zu verherrlichen scheint, jedoch von den lebenweckenden Geistern des Tons nicht umschwebt wird. Nach Leben sucht der Menschengeist, nach Leben schlägt das Menschenherz, und in der Harmonie, zu der es die Natur durch Bewegung bringt, fehlt ihm die leben- und liebeathmende Seele. Nur der Tanz gehört unter den menschlichen Harmoniespielen der bloßen Melodie der Bewegung an, und ist daher eine rein natürliche und elementarische Kunst, wenn man ihm den Namen einer Kunst geben darf; die Tanzkunst aber ist es, welche absolute Philosophen unaufhörlich mit der Musik, Poesie und den andern auf einer geistigen Bedeutung beruhenden Künsten verwechseln mögen, denn nur den Tanz könnte es treffen, was sie von der bloßen Natürlichkeit der Kunst überhaupt zu sagen sich unterfangen.

Die Sehnsucht nach einer höheren, geistigeren Musik als die bloß formelle und gewissermaßen architektonische der gesetzmäßigen Naturharmonie ist, verräth die Materie, wie oben bereits angedeutet wurde, durch den Schall,

der als Laut der Berührung schon ein lebendigeres Verhältniß der Körper zu einander ausdrückt. Der Schall erlebt jedoch nur durch den Menschen seine Vergeistigung und Vervollständigung zur Musik. In der Natur selbst verbleibt er ein Schall, eine Beute der ihn verflüchtigenden Luft, und die an ihn sich anschmiegende Echo, welche aus der Felsschlucht heraus ihm bei seinem schnellen Vergehen den klagenden Nachhall widmet, scheint die geheime Seele des Schalls zu sein, welche über die Fluren ihr Trauergeflüster hintönen läßt: daß der Schall in der Natur hat ersterben müssen, ohne zur Musik werden zu können.

Die Musik selbst ist daher geistigen Wesens, weil sie in ihrer höchsten Ausbildung nur aus der Harmonie der menschlichen Seele stammt; aber den elementaren Schall, der als unbefriedigter Sehnsuchtslaut durch Raum und Zeit irrt, hat die Kunst des Menschen in den musikalischen Instrumenten gewissermaßen aufgefangen und festgehalten, und ihm in diesen durch die Bedingung eines bestimmten Raumes, der ihm zur Ausfüllung angewiesen wird, und durch das auferlegte Gesetz des Zeitmaaßes, dem er sich unterwerfen muß, die Fähigkeit, sich zur Musik zu erheben, eröffnet. Sowie ein Gedanke erst durch die Behandlung zum Gedicht wird, so der Schall nun erst unter der

künstlichen Bedingung der Instrumente zur Musik. Aus dieser unserer Ansicht folgt auch, daß die musikalischen Instrumente keineswegs, wie manche Musiktheoretiker gemeint haben, eine Nachahmung der menschlichen Stimme sind, sondern eben die zur Kunst erhobene Ausbildung und Idealisirung des elementaren Schalls der Materie, welcher in dieser Form die Menschenstimme sogar an Vielfältigkeit der Modulationen noch übertreffen kann. Die Stimme ist sonst allerdings das Primäre gegen die Instrumente, und der in der Menschenbrust vergeistigte Schall war die erste Musik, die durch die Welt erklang, mit welcher der Mensch sich schon in harmonischen Weisen zum Lobe des Schöpfers und alles Dessen, was er liebte und empfand, versuchte, noch ehe eine kühne und geistreiche Erfindung darauf gekommen war, auch in der anorganischen Natur, wie im Holz und der Darmsaite, den ihr eigenthümlich inwohnenden elementaren Schall zum wirklichen Musikausdruck eines Instrumentes auszubilden. Das Instrument ist sonach auch etwas Eigenthümliches gegen die Stimme, und auf der Verschiedenheit beider beruht eben die Vielseitigkeit der dramatischen Wirkung in der Opernmusik, wo Sänger und Orchester concertirend einander gegenüberstehen, während nur das noch ungeübte und verwirrte Ohr des Laien ein Unisono zu hören wähnt.

Wenn sich nun aber die Musik auf der höchsten Stufe ihrer Vollkommenheit ganz zu der geistigen Macht und Selbständigkeit einer Kunst erhoben hat, so scheinen dagegen manche Naturformen der Musik, wie z. B. die Windharmonica, die mit den Glockentönen ihr musikalisches Spiel treibt, eine von der Natur selbst dargebotene Erinnerung für die Musik zu sein, welche sie an ihren elementaren Ursprung aus dem Schall der Materie mahnt; sie mahnt die Musik jedoch nicht nur an ihren elementaren Ursprung, sondern enthält auch zugleich damit die Anerkennung in sich, wie sehr dieselbe in ihrem Blüthenzustand als Kunst von den bloßen Anfängen des Naturspiels weitergeschritten und die Muse des zartesten Seelenausdrucks geworden sei. Was die Windharmonika so andeutet, scheint auch der Vogelgesang zu lehren, denn auch in dem schönsten Schlag der Nachtigall vernehmen wir doch nur ein musikalisches Naturspiel, weil es im Bereich des nur Natürlichen geblieben, und nicht zur ächten Musik hat werden können, sondern als schmelzender Klageaccord in die Lüfte hinirrt. Auch die Nachtigall weist in ihren Liederversuchen auf den Menschen hin und erinnert daran, daß nur er die Melodieen, an deren einzelnen Lauten sie ihr Leben hinbringt, in ein geistiges Ganzes zusammenzufinden vermöge. —

So wären wir denn durch den Gang der bisher unternommenen Betrachtung wie von selbst dahin gelangt, die Ansicht der absoluten Philosophie von der bloßen Natürlichkeit der Kunst hier in Bezug auf die Musik widerlegt zu haben. Es ließe sich aber jetzt vielleicht noch mit Fug in Erwägung ziehn, ob denn nicht auch die Musik selbst innerhalb ihrer eigenthümlichen Wirksamkeit zu Gedanken führe, mit Gedanken sich beschäftige oder dem durchaus denken wollenden Zuhörer nicht etwas mehr gewähren könne als ein bald langweilig werdendes Schmeichelconcert für das Ohr?

Wer einen Gedanken nur in Paragraphenform als solchen gelten lassen kann, der fliehe Musik und Kunst, denn für ihn ist die Welt des Schönen eine gedankenlose! Der abstracte philosophische Gedanke ist jedoch nur ein abgeschiedener Geist, der, nachdem er das sterbliche Körperleben von sich abgeworfen, aus dem fernen Jenseits der Reflexion herüber in die hinter ihm zurückgebliebene Sinnlichkeit des Erdendaseins hineinscheint, um Das, was die Menschen in Unbefangenheit beglückt und was sie Frische des Lebens nennen, als ein Vergängliches und Nichtiges aufzuzeigen, das nur dazu bestimmt sei, sich zu opfern, um ihn, den abgeschiedenen Geist, hervorzubringen. Das Denken selbst aber, welches durch aller Menschen und Völker Wesen geht wie

ein allgemeiner Pulsschlag, wirkt als der thätige Trieb in jeglicher Produktion des Lebens, und erscheint mithin auch in der Kunst als die unsterbliche Seele derselben, denn was hätte die Kunst für eine Bedeutung für die Völker, wenn nicht das Denken der Völker darin wäre! —

Das Denken, welches in der Philosophie als Begriff, in der Poesie aber als Gedankenbild heraustritt, erscheint in der Musik, möchten wir sagen, als eine Gedankenstimmung. In der Tonkunst ist Alles Stimmung, aber Nichts Maxime, denn eben durch die Stimmung, in welche die Musik uns versetzt, erreicht sie ihre eigentlichste Wirkung, indem sie ihre Zwecke in uns selbst sich entwickeln läßt. Daher könnte man behaupten, daß auf der jenseitigen Grenze der Musik die Philosophie anfange, und welcher begeisterte Kunstfreund hat es nicht an sich erlebt, daß er von der überschwänglichen Stimmung, welche eine große Tonschöpfung in ihm erregt, erst dann wieder frei geworden, nachdem er Das, was die Klänge in ihm wach gerufen, in Gedankenform aus sich herausphilosophirt hat, wozu in frischen und phantasiereichen Jugendjahren, wenn man aus einer Oper von Gluck oder Mozart kommt, eine ganze Sommernacht, an Freundesarm in

Spaziergängen hingewandelt, des Gesprächstoffes nicht ermangelt.

Weil die Tonkunst die schmeichelnde Muse der Seelenstimmung ist, und als solche Jedem Jedes giebt, dem Schwachen Trost, dem Starken Kraft, dem Eiteln Lebensflitter und dem Denker Aussichten in die Ewigkeit der unendlichen Zukunft, deshalb ist sie eben eine so populäre Kunst und mehr als eine andere Eigenthum des Volkes. Die Volks- und Gesellschaftssitte hat daher seit den frühesten Zeiten unter allen Künsten immer die Musik zur vertrauten Herrin, Dienerin oder Freundin sich erwählt, und die wechselnden täglichen Stimmungen, welche das menschliche Leben bald in Freuden- und Trauerfesten, bald in kirchlicher Gottesandacht oder selbst bei öffentlichen Staatsgeschäften, durchlaufen, muß die Musik alle begleiten, anfrischen und schmücken durch ihr anschmiegendes Wesen, noch heut bei uns, sowie ehemals, sogar bei den uncultivirtesten Hirtenvölkern. Die Musik umschwebt Deine Wiege und ruft Dich mit ihren Glockenklängen zur Taufe; sie bringt Deiner Liebe ein Ständchen und feiert Deinen Hochzeitstag als der sinnigste, Dein geheimstes Glück am zartesten verstehende, Gast unter den Gästen; als Ballmusik vergißt sie mit Dir alle Schwere des Daseins und führt Dich zum Tanze, in die leichtsin-

nigen Reihen des hüpfenden, tändelnden Lebensgenusses, durch welche sie als das ordnende Gesetz der süßen Trunkenheit hinschreitet, die Musik folgt Dir auf die Reise und lockt Dich wanderlustig mit schmetternden Posthorntönen in alle Fernen und Weiten der großen Gotteswelt hinaus; sie zieht mit Dir in den Krieg und an ihren Trommelwirbeln und Trompetenstößen entzünden sich die wilden Geister der Schlacht; sie legt sich auch sanft auf Dein Grab mit Trauergeläute und Scheidesang, und wenn die Deinigen Dich im lautlosen Schmerz hinuntersenken, ist sie die letzte Erdenstimme, welche Dir nachhallt auf Deinem letzten Wege. Die Musik hilft Könige krönen und Verbrecher hinrichten; sie hilft dem Armen sein Brot erwerben und versüßt dem Reichen sein Mahl; Musik ist ein Allerseelenfest, das durch die ganze Welt empfunden und verstanden wird. Wenn aber die Musik so überall dabei ist in allen Stimmungen und Zuständen des Lebens, muß sie auch eine weise und lehrreiche, ja eine philosophische Kunst sein, denn sie kann viel Stoff zum Denken in sich aufnehmen und viele Erfahrungen machen bei ihrer vertrauten Gemeinschaft mit der Menschen Herz und Schicksal, und dieser Denkstoff und diese Welterfahrungen ruhen auch auf ihren Saiten und jede ihrer Melodieen ist wie die Knospe einer verschlossenen Weisheit.

Für Den, der Ohren hat zu hören und Augen des Geistes zu sehen, bricht die schamhafte Tonknospe leise auseinander, und, groß wachsend, schaut sie ihn an wie die Lotosblume, auf deren Blättern ein Gott sich wiegt. Für Den ist die Musik auch eine Philosophie.

Das Transcendentalspiel der Musik hat der Volksglaube schon von alten Zeiten her in der rührenden Mythe vom Schwanengesang, bewußt oder unbewußt, angedeutet. Der stille, von den Griechen dem Apollo geheiligte und mit Wahrsagerkraft begabte Schwan scheint zur Harmonie seines schönen Lebens, das er in sanften und regelmäßigen Bewegungen auf der Welle hinbringt, nur der tönenden Stimme zu ermangeln, um das Musikalische, das sein Wesen in sich hat und das seinen weichen Mädchenhals schwellt, auszuathmen, aber erst im Tode verleiht ihm die Sage den Gesang, und nur dem Sterbenden erst löst der Gott die Zunge für die Melodie, so daß er zu sein aufhört, indem er zu singen anfängt, und in der erlangten Musik sein Dasein verschwebt und hinübertönt. Die Musik zu erreichen, scheint die Lebensaufgabe des Schwans zu sein, nach der er in anmuthigen Kreisen über das Wasser auszieht, und wie nach unserer eben ausgeführten Bemerkung die Natur ihre Harmonie nur in der Melodie der Bewegung findet, so läßt sich auch

der Ursprung von der Schwanengesangsmythe leicht auf die rhythmischen Bewegungen, mit welchen das graziös rudernde Thier die Welle durchschneidet, erklärend zurückführen, besonders da bei den Alten die Schwäne nicht nur im Tode, sondern überhaupt als singend gedacht werden. Nach einigen Stellen bei Griechischen Dichtern singen die Schwäne auch nur wann der Westwind weht, was auf das Entstehen ihrer Musik durch das Rauschen der Flügel zu deuten scheint, welche sie dem kosenden Zephyr mit verlangendem Geräusch entgegenflattern lassen, und so könnte man, käme es darauf an, die Schwanenmusik noch vielfältig als ein durch natürliche Verhältnisse gegebenes Bild nachweisen, wenn Jemand noch daran zweifeln möchte, daß der Schwan, wie er im Abendgold der Welle auf dem stillen See sich wiegt, nicht schon an sich eine musikalische Gestalt sei. Die Schwanengesangsmythe, natürlich aufgefaßt, würde nichts weiter als den phantasiereichen Volkssinn auch hier bewähren, der selbst in der architektonischen Symmetrie der Bewegung ein Musikspiel zu empfinden weiß; aber eine eigentliche Tiefe der Bedeutung gewinnt die Sache nur in Beziehung auf den sterbenden Schwan, und hier könnte man zweifeln, ob Verherrlichung des Todes oder Verherrlichung der Musik ihr mythischer Sinn sei. Nach unserer Ansicht

Beides, denn der Schwanengesang, der gleichnißweise auch ins menschliche Leben übergegangen und uns oft darin gemahnt, ist einerseits der sanfte Hauch eines schönen Todes, welcher den Inbegriff eines reinen unbefleckten Lebens als Gesang ausathmet und die zerstreuten Accorde der Harmonie, die bisher nur vereinzelt das mangelhafte Dasein umschwebten und lockten, nun zu einer ausklingenden Feiermelodie der Vollendung zusammenfindet; anderseits ist er die zur Sprache des tiefsten Lebensgeheimnisses geweihte Kraft der Musik, welche hier recht eigentlich als die Transcendentalharmonie erscheint, indem an ihren Tönen sich ein Dasein hinüberspielt in die jenseitige seelige Zukunft. Der Sinn des Schwanenliedes geht auch in ethischer Anwendung durch das ganze christliche Leben, und er ist in der That so christlich und zugleich so sentimental, daß man sich wundern kann, ihn bereits in der antiken Welt verbreitet zu finden, denn schon Aristoteles gedenkt der Sage vom sterbenden Schwan (histor. animal. IX. 12.)

Aber der darin angedeutete transcendente Charakter der Musik erscheint nicht bloß, wie es hier der Fall, als das Ueberschwängliche, welches dieser Kunst eigen ist, sondern das Transcendente der Tonmuse beruht auch überhaupt in der Art und Weise, wie die musikalische Harmonie durch das Herüber und Hinüber der Töne

sich hervorbringt und aus einander suchenden und fliehenden Gegensätzen den vollständigen Satz erzeugt. Den Satz herauszuhören ist in der Musik nicht Jedermanns Sache, und meistentheils ein bevorzugter Genuß der Musikgelehrten, aber je mehr in einer so musikalischen Zeit, wie die unsrige, auch das Ohr des Laien sich dazu üben wird, in den in einander transcendirenden Gegensätzen die Harmonie des Satzes erkennen zu lernen, je mehr wird die Musik neben ihrer Bedeutung als Kunst auch noch eben dadurch zu einem Bildungsmittel für das Volk dienen. Denn muß es nicht mehr, als manche Logik, den Verstand und die Urtheilskraft schärfen und beleben, wenn das größere gebildete Publikum, dem die Weisheit der Schulphilosophie im Durchschnitt nicht zugutekommt, auf eine ihm am meisten zugängliche und populäre Weise durch die Musik und durch das Eingehen in die Compositionsweise derselben Gelegenheit erhält, daran den organischen Aufbau eines Ganzen in der Symmetrie seiner Theile einzusehn, die Dialektik dieser Theile gegen einander und gegen das Ganze als ein Nothwendiges zu verstehn und so eine gesetzmäßige gegründete Welt in ihrer Regel, in ihrer logischen Ordnung analysiren zu lernen?

Da die Musik die am meisten durch das Gesetz gegliederte und ihrer Hervorbringung genau bedingte

Kuust ist, so dürfte wohl Niemand zweifeln, daß sie auf die bezeichnete Art auch Verstand und Vernunft zu üben vermöge, ohne daß es vielleicht nöthig ist, den Generalbaß studirt zu haben, um Dies an ihr zu erfahren.

---

### 18. Die bildenden Künste.

In der Poesie und Musik mußten wir die Künste der absoluten Innerlichket des Menschenlebens erkennen. Mit der absoluten Aeußerlichkeit des menschlichen Lebens haben es nun diejenigen Künste zu thun, welche wir vorzugsweise die bildenden Künste nennen, die, als Sculptur und Malerei, ihre besondere und höchste Aufgabe in der menschlichen Gestalt als solcher haben.

Wenn Poesie und Musik zu verkündigen haben, wie die innere Welt des Menschen eine unendliche ist, so verkündigen die Darstellungen der Sculptur und Malerei, daß der Mensch eine unendliche Aeußerlichkeit besitzt, die in seiner leiblichen Erscheinung die eigentliche sichtbar werdende Wirklichkeit des geistigen Lebens ausmacht. Diese substantielle Wesenheit des menschlichen Leibes, die in diesen beiden Künsten zu ihrer Verherrlichung gelangt, haben wir schon in einem früheren Abschnitt betrachtet und nach den besonderen Bildungen des Körperlebens, wie sie

sich im Allgemeinen zur Darstellung der Kunst verhalten, erörtert. Wir haben es an dieser Stelle nur noch mit den allgemeinen Ideen zu thun, nach welchen diese beiden Künste ihre Darstellungen ausführen.

Die Sculptur ist vorzugsweise die Kunst der menschlichen Gestalt, die sie zunächst so aufzunehmen hat, wie dieselbe sich selbst überlassen und auf sich selbst gestellt im Raume dasteht. Es kommt hier im eigensten Sinne auf die Existenz der Gestalt selbst an, die dreifach in ihren Ausdehnungen, nach Länge, Breite und Tiefe, die ganze Freiheit ihrer Erscheinung, wie sie im Raume selbständig sich abzeichnet, geltend macht. Diese Auffassung der Gestalt, welche die Sculptur durch die Hinstellung ihres Werkes giebt, ist der wahrhafte Idealismus der menschlichen Aeußerlichkeit, indem der Körper, der hier aus sich selbst heraus seine Begränzung gefunden, gewissermaßen in dem heiligen Recht seines Einzelwesens, und in seiner menschlichen Eigenmacht, die ihm zugleich eine göttliche Bedeutung verleiht, durch die Bildhauerkunst verherrlicht wird. Die Gestaltungen der Sculptur erscheinen darum immer vorzugsweise als Bildnereien der Götterwelt, denn in dieser Zusammendrängung des Individuums auf sich selbst ist der Menschenleib in seiner wahren Bedeutung nur der Träger des göttlichen Lebens. Um diese höchste Anschauung

der menschlichen Gestalt zu erwerben, hat die Bildhauerkunst nur dem Typus der Natur selbst zu folgen, deren Wahrheit und Wirklichkeit auch das höchste und einzige Gesetz für ihre Darstellungen sind. Der Künstler hat daher die Gestalt aus ihren eignen Mitteln von innen her aufzubauen, und dabei dem organischen Bildungsweg der Natur selbst nachzugehen, indem er mit dem Knochengerüst beginnen und von ihm aus die Muskulatur und die weiteren plastischen Formen finden muß. Diese Kunst hat es daher in ihrer eigensten Bedeutung mit dem Nackten zu thun, in dem sie ihre wahre Aufgabe am siegreichsten erfüllen kann. Wo aber dem Körper noch eine besondere künstliche Gewandung gegeben werden soll, da ist diese so zu wählen, daß sie der Wahrheit und Schönheit des Naturideals keinen Eintrag thut, sondern in harmonischer Uebereinstimmung mit demselben sich befindet. Die Gewandung wird dadurch einer der wesentlichsten und schwierigsten Bestandtheile der plastischen Kunst.

Ob es auch für die Gewandung des menschlichen Körpers ein bestimmtes Schönheitsideal gebe, ist eine Frage, deren Entscheidung für das individuelle Leben der Nationen ebenso sehr wie für die darstellende Kunst von Wichtigkeit wäre. Wie man das hellenische Ideal der Körperbildung als das am meisten bestim-

mende in der bildenden Kunst angesehen, so hat man auch die hellenische und antike Gewandung überhaupt als die einzig würdige Form für die Sculptur betrachten wollen, welcher Ansicht allerdings die moderne Kleidung selbst, ebenso sehr durch ihre Unnatur wie durch ihre Kunstwidrigkeit, den größten Vorschub geleistet. Besonders ist es die Kleidung der heutigen Gegenwart, welche die Entfernung von allen idealen Formen des Lebens gewissermaßen durch den Schnitt der Mode versinnbildlicht, und die bald im Eckigen, Spitzen und Knappen, bald im Bauschigen und Tonnenartigen, eine menschliche Gestalt auszuführen sucht, die nirgend eine Existenz hat, in der sich aber die Zerfahrenheit und Naturlosigkeit heutiger Lebenszustände hinlänglich zu charakterisiren scheint.

Wenn in der Sculptur alle Darstellungen eine rein körperliche Bedeutung haben, und durch rein körperliche Mittel wirken, so tritt uns dagegen in der Malerei eine Kunst entgegen, welche die körperlichen Gestaltungen, auf die sie es ebenfalls abgesehen hat, sofort zu geistigeren Beziehungen vertieft, indem sie das Körperliche in seiner bestimmteren Bedingung durch einen Inhalt des Geistes zur Erscheinung bringt. In dieser Kunst ist es das Licht, welches dem Körper seine selbständige Abrundung giebt, und ihn zugleich

zu einem Bilde der Vorstellung und darin zu einer gedankenmäßigen Verknüpfung heraushebt. Diese inneren Beziehungen des Gedankens, in welchen sich das Gemälde abschließen muß, haben hier ihr künstlerisches Organ besonders in der Perspective, welche diejenige Auseinanderlegung des darzustellenden Gegenstandes ist, in der die Nothwendigkeit des materiellen Stoffes in die geistige Freiheit der Erscheinung sich auflöst. Dieser gedankenmäßige Zusammenhang der Gegenstände, welcher sich in der Perspective des Bildes zuspitzt, führt sich äußerlich und sinnlich durch die Gruppirung aus, in welcher die einzelnen Figuren der Darstellung sich harmonisch im Sinne des ganzen Grundgedankens zu ordnen, und sowohl in Uebereinstimmung mit demselben, als im rechten Verhältniß zu sich selbst, gegen einander aufzustellen haben. Die eigentliche Lebenswärme seines Daseins aber empfängt das Bild durch die Farbe, welche, als derjenige räumlich gewordene Ausdruck des Lichts, der dasselbe in seiner bedeutsamen Mischung mit den Objecten der Wirklichkeit darstellt, recht eigentlich das pulsirende Blut in die Formen der Darstellung gießt, und dadurch die organisch lebendige Existenz des Ganzen schafft. Als die höchste geistige Potenz der Farbengebung erscheint das Helldunkel, diese ideale Einheit von Licht und Schatten, in welcher

beide in einander übergeflossen sind und doch Eines durch das Andere sich erhalten hat. In diesem Helldunkel vertieft und verdichtet sich der ganze Körper des Gemäldes zu dieser in sich selbst ruhenden Sättigung des wirklichen Lebens, welche der wahre Triumph der Kunst ist.

---

### 19. Die Baukunst als universale Kunst.

Die vier Künste, Poesie, Musik, Sculptur und Malerei, die wir bisher einzeln betrachtet haben, indem wir in der Poesie und Musik die unendliche Innerlichkeit des Menschenlebens, in der Bildhauer- und Malerkunst aber die unendliche Aeußerlichkeit unseres Daseins zu erkennen hatten, diese verschiedenen Darstellungsformen des schaffenden Geistes vereinigen sich gewissermaßen in einer universellen Schöpfung in der Baukunst, in welcher die Innerlichkeit und Aeußerlichkeit des menschlichen Daseins sich zur Einheit eines Gebildes zusammenschließen, welches Gebilde nach der göttlichen Seite des Lebens hin der Tempel, nach der irdischen Seite das Haus ist.

In dieser Zusammenschließung der Innerlichkeit und der Aeußerlichkeit des Menschendaseins, worin die Archi-

tektur ihre Kunstaufgabe vollbringt, nimmt sie alle übrigen Künste, die sonst einzeln für sich den verschiedenen Richtungen des schaffenden Geistes angehören, gewissermaßen zu einem universalen Schöpfungsact des Lebens in sich auf. In dem Geist des Gebändes, insofern es als die Umschließung eines besondern Lebensinhalts dasteht, der darin eine seiner Idee entsprechende Wohnung und Heimath gefunden, in dieser eine lebendige Daseinsinnerlichkeit verkündigenden und einschließenden Bedeutung des Bauwerkes, drückt sich die in der Architektur waltende Lebenspoesie, oder die innere unendliche Dichtung aus, der jede wirkliche Daseinsform entsteigt. Die Architektur erscheint als diese Poesie des Raumes, welche den Gedanken des Lebens zwingt, sich im Stoff zu verwirklichen, und welche die Idee als heimisch darstellt in dem Reich der Wirklichkeit.

Die Architektur ist darum wesentlich diese symbolische Kunst, durch welche sich das Grundsymbol des Lebens zuerst im Tempel, in der Kirche vollbringt, wovon bei aller Baukunst, als der erstwesentlichen und ursprünglich gesetzgebenden Form alles Bauens, zunächst ausgegangen werden muß. Denn der Tempel ist das Symbol der wahren göttlichen Wirklichkeit, und der Tempelbau zeigt an, welchen ungeheuren Glauben der Mensch gewonnen an die unmittelbare Gegenwart Got-

tes im wirklichen Leben, an die Einheit des Göttlichen und Wirklichen, an die Versöhnung der endlichen und unendlichen Welt des Daseins, denn dieser Glauben ist das eigentliche Fundament des Tempelbaus, auf dem er in dieser vielbedeutenden Herrlichkeit emporsteigt. Der Tempel ist in diesem Sinne die zusammengedrängte Form des Weltgebäudes selbst, oder diese symbolische Vereinigung von Geist und Natur, welche als der zur Existenz gekommene Begriff der Weltordnung überhaupt sich darstellt. Der Tempel hat darin den Begriff des Weltgebäudes überhaupt nachzubilden, daß er den Heimathssitz des lebendigen Gottes in diesem ideellen Einklang der irdischen Formen und Verhältnisse darstellen soll.

Dieselbe Idee, die dem Gott den Tempel gebaut hat, baut dem Menschen sein eigenes Haus, worin die Unendlichkeit der Existenz sich ebenfalls hingegeben und beschlossen hat im Raum, welcher die Form für den Begriff geworden ist. Das Haus umschließt die Dichtung des menschlichen Lebens, das Wohnhaus zeigt an, daß der Mensch seine Heimath hat auf der Erde, mitten in dieser vollen und vielfachen Wirklichkeit, aus deren Stoffen und Verhältnissen selbst er sich sein Haus gebaut, damit er wisse, wo er sein Haupt hinlege.

Wie aber der Häuserbau in architektonischer Hin-

sicht immer auf den Tempelbau zurückweist, und zurück geführt werden muß, so steht auch der innere Geist beider in dieser ewigen, das ganze Dasein umfassenden und aussprechenden Wechselbeziehung. Und wie der Tempel darstellt, daß die wahre Heimath des lebendigen Gottes die Wirklichkeit selbst ist, so stellt das menschliche Wohnhaus, indem es aus dem Tempelbau hervorgegangen, dar, wie diese Wirklichkeit überall nur Gottes ist, aus Gott hervorgegangen, und in Gott zurückkehrend.

Die wahre Heimath des Menschenhauses, welche in Gott ist, zeigt auf die wahre Heimath des Gotteshauses, welche die Wirklichkeit ist, hin, und so schließen sich in dieser Grundsymbolik, welche die Kunst des Bauens vollbringt, die beiden Seiten des Lebens, das Innere und das Aeußere, zu dieser Einheit zusammen, worin sich die wahre göttliche Wirklichkeit des Daseins vollbringt.

Von dieser schaffenden Nothwendigkeit der Idee aus muß man die Kunst des Bauens in ihrer ursprünglichsten Entwickelung ableiten, nicht aber von dem sinnlichen Bedürfniß, von dem bloßen Bedürfniß des Schutzes gegen das stürmische Naturelement und die wilden Thiere, woraus Manche lediglich den Ursprung der Baukunst haben erklären wollen. Diesen Schutz

fand der Mensch schon in denjenigen Bauten, welche die Natur für ihn ausgeführt zu haben scheint, in den Höhlen und in den Schluchten der Berge und Felsen, aber die höhere Kunst des Baues konnte nur aus der im Menschengeist erwachenden Idee hervorgehen, aus der Idee, daß das Lebensbild von Innen und nach Außen zugleich in die Erscheinung und zur Vollendung gebracht werden müsse. Die Idee ist es, welche den Göttern die Tempel gebaut, und von der Idee, welche die wahre Werkmeisterin und Baukünstlerin des Lebens ist, empfing auch der Mensch sein wohnliches Haus. Die Idee zeigt dem Menschen zuerst wahrhaft an, wo er auch sein Haupt hinzulegen habe.

Nachdem wir jetzt in der Architektur die Poesie, als Lebensdichtung selbst, erkannt haben, müssen wir auch sehen, wie die zweite der Künste, die Musik, von der Baukunst aufgenommen und in ihrem Gebilde geltend gemacht wird. Die Idee der Musik entfaltet sich in der Baukunst in dem, was man das Verhältniß in den Theilen des aufgeführten Gebäudes nennt, und wie man das Architekturwerk als eine stumme Dichtkunst bezeichnet hat, so hat man es auch häufig ebenso treffend eine festgewordene und gewissermaßen erstarrte Musik genannt. Das Verhältniß in der Baukunst ist aber dasjenige, wodurch der Gedanke,

nachdem er hier als Stoff in den Raum hineingetreten, sich den Raum gewissermaßen wieder vergeistigt durch das Zeitmaaß, das als das harmonisch Verbindende aller ihrer Einzelglieder erscheint, welchen Prozeß der Bildung die Musik ebenfalls auf dem ihr eignen Kunstgebiet vollbringt, indem, wie ich früher erörtert habe, der Ton aus dem Raum, in welchem er materiell entsteht, sich in die Zeit hineinschwingt durch das Gesetz des Rhythmus, welches das Gesetz des sich bewegenden Geistes selber ist. Die Musik der Baukunst führt ihren himmelhoch jauchzenden Reigen als Melodie und Harmonie durch das Verhältniß des Gebäudes auf, als Melodie, indem Säule, Pfeiler und Bogen in dieser rhythmischen Schwingung, in der ihre Form sich ausdrückt, sich entwickeln, als Harmonie, durch das musikalische Verhältniß des Ganzen, in welchem die verschiedenen Strebeformen, die sich gleichzeitig neben einander entwickeln, sich in einander neigen und zusammenfügen zu diesem wahrhaften Bund der Idee, der sich darin vollbringt.

Um den so in seiner Idee vollendeten Bau, in welchem sich eine Einheit des Lebens ausdrücken soll, auch wieder in die Mannigfaltigkeit des bunten und bewegten Daseins heiter zurückzuführen, tritt die Sculptur an den Bau heran, um ihn noch wahrhaft mensch-

lich auszuschmücken durch die individuelle Gestalt. Die Sculptur tritt hier gewissermaßen als etwas Vermittelndes wohlthuend hinzu, indem sie die geistige Größe des Baues, den erhabenen Ernst der Idee, durch welchen das Bauwerk sich wie in eine abgeschiedene und entfernte Welt hinaufgehoben hat, wieder belebt, und durch ihre plastischen Gestaltenbildnereien, die sie hinzufügt, gleichsam daran erinnert, daß das ganze Werk nur vorhanden sei, um alle Lust und allen beweglichen Lebenstrieb des Daseins sich daran offenbaren zu lassen, und um die universale Lebensidee, der im Ganzen des Werks genug gethan worden, wieder in das Einzelste, wie in seine Blüthenspitzen, hineintreten zu| lassen. In diesem Sinne bethätigt sich die Sculptur besonders in der alten deutschen Baukunst, wo wir den Bau der Kirche mit dieser unendlichen Fülle kleiner plastischer Ausführungen belebt und durchflochten sehen, die häufig auch wie in einem Anfall von Ausgelassenheit und Muthwillen spaßhafte und groteske Bildnereien aller Art aufzeigen. In diesem hier angedeuteten Sinne wird dann eben der Grund offenbar, warum wir bei jenen riesenhaften gothischen Domen des Mittelalters, wie beim Straßburger Münster, oben aus dem kunstvollen Blätterwerk und Laubgeflecht plötzlich einen gri-

massirenden Eselskopf oder einen possirlich schwänzelnden Affen herausblicken sehen, welche Gestalten, die sich hier in der sichern Unendlichkeit der Idee gewissermaßen wiegen, die Sculptur in jenem ironischen Spiel hinzugefügt hat, durch das sie das Höchste wieder mit dem Kleinsten gutmüthig verknüpfen will.

Der eigentliche religiöse Inhalt des Gebäudes, die Idee der Gottheit, welcher der Bau gewidmet ist, sie wird von der Malerei schließlich in den begränzten Raum des Bildes zusammengefaßt. Damit der Bau nicht ganz stumm bleibe in sich selbst, hat nun die Farbe die Bedeutung der Sprache übernommen, und drückt an den Wänden, auf den Fensterscheiben und als Altarblatt gewissermaßen das Wort aus, um das es sich handelt, und das den Sinn des göttlichen Geheimnisses in sich trägt, indem die heilige Geschichte der Idee, in ihren individuellen Zügen festgehalten, gemalt wird. —

Die sachliche Entwickelung des Wesens der Baukunst und ihrer Ordnungen und Gesetze haben wir der technischen Kunstlehre selbst zu überlassen. — —

Wie wir aber heut noch unbestimmt hinundherschwanken, was wir eigentlich bauen sollen, an und aus unserm Leben selbst, so ist diese Rathlosigkeit des

geistigen Bauens, die uns jetzt hinundherzieht, auch in die gegenwärtige oder moderne Baukunst unserer Tempel, Häuser und Staatsgebäude übergegangen. Der Baustil in der heutigen Wirklichkeit erweist sich in den Gebäuden, die wir aufführen, ebenso uneins mit sich selbst, charakterlos, und von keiner höhern Nothwendigkeit in den Formen ausgeprägt, als dies in unserer ganzen Lebensidee selbst der Fall ist. Wie ich aber im Verlauf dieser Darstellung der Aesthetik immer zur Erkenntniß zu bringen gesucht habe, daß das Ideal des heutigen Lebens, das wahre moderne Schönheitsideal, welches zugleich das Freiheitsideal unserer Zustände ist, daß dies Ideal sich in der Durchdringung des antiken und namentlich des hellenischen Schönheitslebens mit dem Geist des christlichen Bewußtseins, und in der harmonischen Ineinsbildung dieser beiden großen Menschheitselemente darstelle, so müssen wir es auch als den Beruf der heutigen modernen Baukunst erkennen, den antiken Stil mit dem Stil des christlich romantischen Mittelalters zu einer harmonischen Schöpfung zu vereinigen, und darin auch äußerlich das einheitsvolle Gebild des heutigen Lebens als die reiche und reife Frucht der abgelaufenen Zeiten, welche alle Blüthenmomente der Vergangenheit in sich aufgenommen hat, darzustellen.

Unsere Aufgabe, die wir in der Behandlung der Aesthetik zu umzeichnen und möglichst zu lösen gestrebt, schließt sich daher in der zuletzt von uns betrachteten Kunst, in der Baukunst, wie in ihrem Resultat zusammen, und diese Kunst erweist sich uns nun auch darin als die vorzugsweise symbolische, daß sie uns den Bau des Lebensideals selbst in seiner Vergangenheit wie in seiner Zukunft zu veranschaulichen hat. Die Baukunst, welche die Kunst ist, das Innen zu einem Außen, und das Außen zu einem Innen zu machen, sie bringt eben darin die allgemeine Lebensidee zur Anschauung, die in der harmonischen Ineinsgestaltung des Inneren und Aeußeren ihre höchste Gestaltung erstrebt, welches wir als das wesentliche Prinzip der Kunst auf allen ihren verschiedenen Standpunkten zu erkennen hatten, und worin das Leben selbst sich zu diesem höchsten Kunstwerk der Freiheit und Schönheit vollenden soll, was zugleich die Grundansicht war, die uns bei dieser Entwickelung der Aesthetik als einer Kunst- und Lebenswissenschaft geleitet hat.

Am meisten unter allen Künsten scheinen die Architektur und die Poesie — die Kunst des äußern Bauens und die Kunst des innern Bauens — noch einer großen und umfassenden Zukunft entgegenzugehen.

Die Baukunst, als diese mit der lebendigen Wirklichkeit selbst weiter wachsende Kunst, in welcher sich die Lebensidee jedes Zeitalters am unmittelbarsten versinnbildlicht, die Poesie, als dieses nie abreißende innerste göttliche Menschheitsleben, als der substantielle Menschheitsgeist selbst, der sich darin seinen Ausdruck schafft.



## NACHWORT

Die vorliegende „Aesthetik" steht im Zenit der literarischen Wirksamkeit eines Autors, dessen Person und Werk gleichermaßen getreu die hauptsächlichen Züge seiner geistesgeschichtlichen Epoche zurückspiegeln. Erwachsen aus der ersten Berliner Vorlesung, die der fünfunddreißigjährige, 1842 durch Schellings Verwendung zum Privatdozenten berufene Theodor Mundt im Sommersemester 1843 über „Aesthetik vom philosophischen und christlichen Standpunkt" gehalten hat, zeigt sich die 1845 gedruckte „Aesthetik" als ein Konzentrat aller bis dahin von ihrem Verfasser entwickelten Positionen.

Mundt, 1808 in Potsdam geboren, zählt im Sinne einer engergefaßten literarhistorischen Orientierung neben L. Börne, K. Gutzkow, H. Heine, H. Laube, L. Wienbarg, G. Kühne u. a. zu der lockeren und keineswegs als Schule aufzufassenden literarischen Gruppierung des Jungen Deutschland, die — durch Wienbargs „Aesthetische Feldzüge" (1834) auf diesen Namen festgelegt — sehr bald in sich zerstritten und zu einer Art innerer Fraktionsbildung gelangt war. Suchen wir nach einer diesen merkwürdigen Kreis nur einigermaßen verläßlich zentrierenden Kraft, so wird diese vor allem faßbar in dem gemeinsamen Gegensatz zu einer übermächtigen

literarischen Vergangenheit, im Protest gegen stikkige gesellschaftliche und politische Zustände der Gegenwart sowie in einer mehr oder weniger qualifizierten Kritik an der unumschränkt herrschenden Hegelschen Philosophie. Diese letztere Richtung der jungdeutschen Strebungen ist am stärksten in den Werken Mundts exponiert — und eben sie bildet den ersten Anlaß zur Konzeption der Mundtschen „Aesthetik".

Ist auch die energische und konsequent durchgehaltene Wendung Mundts gegen die Hegelsche Philosophie durchaus kein Aktus aus einsamer Kraft — neben den meisten Jungdeutschen stehen hier besonders H. Steffens, I. H. Fichte, Chr. H. Weiße, A. Günther und J. F. Herbart, auf welche sich unser Autor ausdrücklich beruft, mit in der Front — so entspringt doch die Mundtsche Kritik dem ganz persönlichen Leiden an Hegel, gewinnt von daher ihr eigenes Timbre. Der achtzehnjährige Student Mundt, der zum ersten Male in Berlin die Vorlesungen Hegels anhört, und sie, wie es für einen Berliner Studenten jener Zeit sich von selbst versteht, im Kreise der Freunde mit Leidenschaft diskutiert, bringt keineswegs das Vermögen mit zu einer völlig ungeteilten Aufmerksamkeit auf den nicht vordergründigen Geist des spekulativen Systems; eine Schwäche und Stärke seiner Natur, welche er selbst später teils als „lächerliche Vielseitigkeit" beklagt, teils aber als journalistische Elastizität und Beweglichkeit zu schätzen weiß, begegnet seit seinen ersten

Studienjahren in der Zerrissenheit seiner Neigungen zwischen Dichtung und Philosophie. Der sich zur Philosophie berufen fühlende Hörer Hegels träumt mehr noch von bedeutendem Dichterruhm und einer beherrschenden Stellung als Kritiker der Literatur, entfaltet seine außergewöhnliche Begabung zu stilistischer Leichtigkeit und treffendem Aperçu, gewinnt zusammen mit seinem Freunde Kühne ein tiefes Verhältnis zur Musik. Mit derartiger Geistesverfassung kollidiert die Hegelsche „Anstrengung des Begriffs": Abneigung gegen das systemschaffende Denken im ganzen sowie gegen mancherlei nicht selten mißdeutete Hegelsche Philosopheme im einzelnen erwächst und fixiert sich sehr bald; viel weniger trifft die Kritik den philosophischen Gehalt der Hegelschen Lehre als ihre seelischen Wirkungen auf den poetisch gestimmten Hörer. Dabei gibt unvermeidlich die Hegelsche Einstufung der Kunst in das System der geistigen Tätigkeitsweisen das hauptsächliche Ärgernis. Die Dignität des künstlerischen Genies steht auf dem Spiele, es geht, wie Mundt es 1840 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Der Freihafen" ausdrückt, um Rettung der „Freiheit der poetischen Production". Der permanente literarische Feldzug gegen Hegel beginnt in einigen Aufsätzen von 1829, verschärft sich in dem 1831 erschienenen Roman „Das Duett", wo die bekämpfte Philosophie geradewegs als „Philosophie des Todes" hingestellt wird, breitet sich in zahlreichen weiteren Aufsätzen und Rezensionen aus

und erreicht einen geistvollen Höhepunkt im „Kampf eines Hegelianers mit den Grazien“, einer 1832 in der Zeitschrift „Blätter für literarische Unterhaltung“ veröffentlichten Humoreske. Überall bleibt freilich diese zumeist vernichtend gemeinte Kritik auf die Hegelsche Terminologie selbst angewiesen, sie muß in der Sprache des Gegners sprechen. Kommt sie so im Formalen trotz aller Virtuosität nicht über ihn hinaus, so verfehlt sie ihn vollends im Gehalt: die Hegelsche Konzeption des „lebendigen Begriffs“, dessen Selbstverwirklichung zu seiner größten „Konkretheit“ führt, wird zu derjenigen einer bloß logisch-abstrakten Funktion verfälscht; der Prozeß der Vermittlung, der je zu lebensvoller dialektischer Einheit Entgegengesetzter führt, erscheint als ein nackter Formalismus; das Hegelsche „Denken“ ist diesem Kritiker Operation des Verstandes, der „Geist“ gleichbedeutend mit dem menschlichen Intellekt. Ein so tiefes Verkennen der attackierten Philosophie spricht noch aus dem Vorwort der „Aesthetik“, wo es heißt: „Der Hegelschen Aesthetik wird man zwar ihre großen Verdienste nicht absprechen können, die aber rein logische und dialektische sind, indem der absolute Denker den Organismus des wissenschaftlichen Gedankens auch auf dem Gebiet der Kunst durchzuführen und anzuwenden gesucht hat“. Mißverständnisse einzelner sprachlicher Eigenheiten des Gegners treten häufig zu den großen Fehldeutungen hinzu. Die unzweifelhafte philosophische Bedeutungslosigkeit solcher Kritik erfährt eine letzte Bestätigung

von daher, daß Mundt in der mit dieser Kritik einhergehenden und späteren Entwicklung seiner eigenen Begrifflichkeit mancherlei echt Hegelsche Positionen wiederholt, so gerade im Hinblick auf den von Anfang an gegen Hegel gerichteten, später auch für die „Aesthetik" grundlegenden Begriff der „Unmittelbarkeit". Die Unangemessenheit der Mundtschen Anstrengungen wider die Hegelsche Philosophie wird denn auch sogleich von mehreren zeitgenössischen Autoren getadelt, selbst von dem mit Mundt befreundeten Varnhagen von Ense; die Skala der Vorwürfe reicht bis zur Donquichotterie.

In Fr. Überwegs „Grundriß der Geschichte der Philosophie" findet sich Mundt der Hegelschen Schule zugerechnet. Diese Klassifikation behält trotz aller Mundtschen Polemik gegen Hegel eine Berechtigung, welche allein aus der vorliegenden „Aesthetik" ausreichend nachgewiesen werden könnte. Der erwähnte zentrale Begriff der Unmittelbarkeit macht dies in besonderer Weise deutlich. Mundt faßt ihn in der ersten Zeit seiner Hegelkritik mehr in dem Sinne eines bewußtlosen Ansichseins, eines Zustandes naiver Ungebrochenheit der Dinge, zu dessen Charakterisierung ein berühmt gewordenes Wort aus der späteren „Carmela" (1844) am besten geeignet ist: „Gott des Lichts, Geist des Lichtens, willst Du die ganze Welt so hell und durchsichtig haben, so nackt und kahl, gönne mir eine verborgene Stelle im Gebüsch . . . um meinetwegen ein Schafskopf im Grünen zu bleiben, statt ein sich selbst

wissender Gott auf öder Heide". Dieser früheste Charakter der Mundtschen „Unmittelbarkeit" wird indessen rasch abgelöst durch eine ganz Hegelschem Geiste entsprechende Konzeption, die sich bereits 1830 in einer Rezension zu der Logik von I. V. Troxler ankündigt und deren konzisen Ausdruck die „Aesthetik" in dem Satze findet: „Und das ist die wahrhafte Unmittelbarkeit, welche das Moment der Vermittelung in sich trägt, dasselbe aber schon wieder zum Leben überwunden hat". Der behauptete Gegensatz zu Hegel ist hier nur mehr ein solcher der Worte; denn die „ächte Vermittelung", welche aufgewiesen zu haben Hegel von Mundt nicht bestritten wird, ist eben im Hegelschen Denken nicht, wie es Mundt glaubt, ein wegen der „dialektischen Scheidung" in Unlebendigkeit verharrender Abschluß des logischen Prozesses, sondern weist gerade vermöge dieser dialektischen Struktur diejenige Lebendigkeit auf, welche Mundt durch seine „Unmittelbarkeit" erst ins Spiel bringen will. Die schwächeren Partien der Mundtschen „Aesthetik" sind durchgehends die, in denen die dauernde Kampfstellung gegen Hegel sich gelegentlich der Erörterung bestimmter Philosopheme dieses Gegners abzeichnet.

Die „Aesthetik" geht nicht auf in der Auseinandersetzung mit Hegel, diese ist nur ein erstes Movens, das kämpferische Anliegen des Werkes spannt sich weiter aus. Eine welthistorische Not steht eben jetzt zur Überwindung an: „die himmelweit gerissene

Kluft zwischen dem Geist und der Materie auszufüllen durch das Glück, die Freiheit und die Einheit des Menschengeschlechts“ sieht Mundt als die erhebende Aufgabe seiner Zeit. Der Beitrag, den die Wissenschaft von den Gestaltungen der Schönheit hierzu zu leisten vermag, ist der Aufweis des für die künftige Erfüllung dieser Aufgabe mustergültigen Charakters aller wahren großen Kunst. Ewiges Paradigma der Versöhnung von Idee und Wirklichkeit, Gott und Materie, Denken und Sein ist, hoch über aller Philosophie, die Kunst — sie ist die vollkommene Realisation des „Gesetzes der Immanenz“, welches dazu bestimmt ist, die durch eine verkehrte, obzwar historisch notwendige Entwicklung des Christentums bestärkte „unheilvolle Trennung zwischen der Idee und der Wirklichkeit“ zu besiegen. Echte Kunst ist selbst in Zeiten politischer Tyrannei das untrügliche Fanal künftigen Völkerglücks, eine schon immer gewonnene tröstende und stärkende „Sphäre der berechtigten und erfüllten Wirklichkeit“. „Die künstlerische That“, so lauten die Kernsätze im Ansatz der Mundtschen „Aesthetik“, „. . .enthält immer die Gewährleistung in sich für die That der Geschichte, für die That des politischen Gesetzgebers, für die That des in seine Einheit und Freiheit sich erhebenden Staatslebens . . . indem sie den Bildungs- und Formtrieb des menschlichen Geistes an einem Objekt der Freiheit siegreich aufzeigt. Wird dieser freie Bildungstrieb der Völker, der durch die Kunst gewissermaßen seine Erziehung erhalten kann, die

politischen Verhältnisse, den Staat, ergreifen, so wird das politische Schöpfungswerk von dem Kunstwerk die Idee der freien Organisation zu entlehnen haben." Die Nähe zu Schiller ist offenkundig, und Mundt verschweigt sie nicht. Durch diese Einbeziehung des politischen Aspektes im weitesten Sinne sucht Mundts Lehre vom Wesen des Kunstwerks gleichsam die Wildwasser der ethischen und politischen Forderungen der zeitgenössischen Fortschrittskräfte in ein gemeinsames Bett zu lenken; indessen die Absicht schlägt fehl: der von Mundt hypostasierte paradigmatische Charakter des Ästhetischen für das Politische schwächt in den Augen revolutionär gesonnener Leser gerade die Schärfe und Entschiedenheit der politischen Forderung ab. Besonders dieser Mangel wird in der späteren Kritik dem Autor der „Aesthetik" zum Vorwurf gemacht; das ästhetisierende politische Engagement des Werkes schwebt zwischen der Skylla der Verachtung durch die Parteigänger der „Bewegung" und der Charybdis der Verurteilung durch die Vertreter der Reaktion. Zustimmung findet es kaum irgendwo, Mundts Hoffnung, „damit einem wesentlichen Bedürfnis der heutigen Geister entgegengekommen zu sein", zeigt sich, will man nach der Meinung der Zeitgenossen urteilen, in keiner Weise erfüllt.

Der politischen Tendenz der „Aesthetik" entspricht das starke Interesse Mundts an dem Aufweis der fundamentalen Bedeutung, welche der ursprünglichen Kraft einer Volksgemeinschaft für das Ge-

deihen echter Kunst zukommt. Besteht die Motivation eines ausgebreiteten nationalen Kunsteifers lediglich in dem nicht weiter abzuleitenden gesunden Vergnügen an Kunst, welches als etwas allgemein Notwendiges erkannt werden muß, so sind die Epochen bloßer Artistik und Virtuosität durch „künstliche Hemmungen für die Entwickelung des Volksgeistes“ bedingt. Mundt setzt trotz dieser letzteren Möglichkeit ein unsere Skepsis sehr provozierendes Vertrauen auf die „gesunde und durchdringende Anschauung des Volkes“, vor welcher „keine Schlechtigkeit bestehen kann“, auf „des Volkes nie zu berückenden Wahrheitsinstinct“. Hierin berührt er eine geistige Tradition, die ihm besonders in J. v. Görres entgegentritt — auf die Bedeutung dieses Mannes hat Mundt als einer der ersten hingewiesen.

Mit dieser Hochschätzung der Volkskraft geht eine beständige Neigung zur Rehabilitierung der Seite der Sinnlichkeit in Kunst und Leben einher, wozu besonders der starke Einfluß St. Simonistischen Gedankengutes mitwirkt. Die 1834 einsetzende intensive Beschäftigung Mundts mit den Theorien der französischen Sozialisten schlägt sich zunächst in seiner 1835 erschienenen „Madonna. Unterhaltung mit einer Heiligen“ nieder und ist schon hier trotz aller das Recht und die Notwendigkeit des „Fleisches“ verherrlichenden kräftig sinnlichen Partien über die St. Simonistische Vereinseitigung der materiellen Diesseitigkeit weit hinaus. Das Mundtsche Gesetz der Immanenz, das als solches erst in der „Aesthetik“

formuliert wird, findet in der „Madonna“ bereits seine Erfüllung, wenn Mundt, der alle isolierte Geistigkeit ablehnt, nun auch nicht etwa einen Naturalismus der Sinnlichkeit auf den Schild erhebt, sondern die Einheit von Körper und Seele, Stoff und Geist, Diesseits und Jenseits. Es begründet eine der durch die „Aesthetik“ sich hindurchziehenden großen Deutungslinien, daß Mundt den Triumph der vergeistigten Sinnlichkeit und versinnlichten Geistigkeit gerade im Christentum angelegt sieht, dessen historische Feindschaft gegen den Anspruch des Sinnlichen er nicht verkennt, sondern als temporäre Notwendigkeit interpretiert. Das frühere Christentum bedarf seiner radikal weltfeindlichen Position für die Überwindung der zum Materialismus ausgearteten spätantiken Diesseitigkeit, dieser verfallgeschwängerten Endform der berühmten antiken Objektivität; ist solche Überwindung geleistet, so ist die Zeit dafür reif geworden, „Den, der den Geist erlöst hat, auch als des Leibes Erlöser zu schauen“. Aus dem Christentum selbst entspringt hier ein neues Griechentum, christliche Subjektivität und antike Objektivität, Spiritualismus und Sinnlichkeit, vermählen sich zu der höheren Einheit des „wahren Bildes“, welches bei Mundt den Inbegriff harmonischer Lösung der beiden großen in allem menschlichen Dasein wirkenden Gegensätze darstellt. Eine sehr ähnliche Sicht bieten Wienbargs „Aesthetische Feldzüge“; die allgemeinere geistesgeschichtliche Bedingung der Möglichkeit einer derartigen

Konzeption aber besteht in der der Romantik eigenen Entdeckung der Geschichtlichkeit von Antike und Christentum: weder die eine noch die andere dieser geistigen Mächte wird mehr als ein oberhalb aller Historie gültiger Kanon gesehen. Haben nach Hegel die Künste im Laufe der Menschheitsgeschichte ihre höchsten Möglichkeiten längst vorbildlich verwirklicht — bei Kant findet sich dieser Gedanke vorsichtiger als Vermutung formuliert — so erwartet sich Mundt die eigentliche Erfüllung aller künstlerischen Gestaltung noch von einer Zukunft, in welcher die eben erst geschichtlich möglich gewordene volle Realisation des „wahren Bildes", die Verflüssigung der entgegengesetzten Bewegungskräfte ineinander, vom Künstler erreicht werden wird.

Das Organon solcher Verflüssigung ist die Phantasie, keine unverbindlich spielende Einbildungskraft, wohl aber die Fähigkeit, erkennend nicht im Begrifflichen stehenzubleiben, sondern zur Fülle konkreter Gestaltung, d.h. zur sinnlichen Präsenz des Erkenntnisses vorzudringen. Die Wirksamkeit der Phantasie ist für Mundt gerade der vollendende Teil der Erkenntnisfunktion, die künstlerische Gestaltung die Krönung alles Wissens. Der Gegensatz zu Hegel hat somit seine Spitze erreicht: die Philosophie selbst muß „durch die Kunst ergänzt und vollendet" werden, und das „Geständnis" der Philosophie, daß es sich hiermit so verhalte, liegt nach Mundt im Begriffe der intellektuellen Anschauung, besonders

derjenigen Schellings. Dabei wird indessen die Gefahr einer unangemessenen Vermischung philosophischer Reflexion mit dem Momente der Phantasie durchaus gesehen und in der „Aesthetik“ mehrfach hervorgehoben; nicht auf die künstlerisch-philosophischen „Mischgenies“ — mögen sie auch in vereinzelten Beispielen zu bedeutender Leistung gelangt sein — gründet sich die Zukunftshoffnung, sondern auf das Zusammenwirken klar differenzierter geistiger Kräfte.

Gegenüber dem Gewicht, welches Mundt in seiner „Aesthetik“ auf die Darstellung der großhistorischen Zusammenhänge sowie der allgemeinen inneren Struktur des künstlerischen Geschehens legt, tritt die Erörterung der einzelnen ästhetischen Qualitäten und der besonderen Kunstarten in den Hintergrund; dieser letztere im engeren Sinne ästhetische Aspekt wird dem Werke zum Teil durch Kompilation aus früheren Schriften des Verfassers gewonnen. Insbesondere dieser Umstand bedingt den erheblichen Reichtum der „Aesthetik“ an den verschiedensten kulturhistorischen Bemerkungen, die mannigfaltigen Anklänge an Gestalten der Geistesgeschichte sowie die oft sehr ungezwungene Aufeinanderfolge der Themata. Trotz des von Mundt selbst gesehenen Mangels an äußerer systematisierender Kraft sind noch die am meisten peripherischen Gesichtspunkte ganz in den Bann der großen Deutungszusammenhänge der „Aesthetik“ einbezogen. Zwar geht es hierbei nicht immer ohne Gewaltsamkeit, Verspon-

nenheit, ja Skurrilität der Deutung ab, doch imponiert sie beständig durch die Kühnheit und den überraschenden Charakter ihrer Verbindungen; zwar bricht das häufige Pathos des Mundtschen Stils, welches R. Gottschall bereits die „Madonna" als ein „Buch der Interjektionen" kritisieren läßt, auch hier wieder durch, aber es ist nicht gespieltes Pathos sondern echte protreptische Begeisterung; zwar bietet die Mundtsche Begrifflichkeit gewisse Unschärfen und Schwierigkeiten, doch wird das Gemeinte überall deutlich. Die „Aesthetik" von 1845 ist trotz ihrer negativen Aufnahme im zeitgenössischen Literaturbetrieb, trotz der frühen fachlichen Ablehnung durch Fr. Th. Vischer sowie der späteren Übertreibung ihrer Schwächen ein im Entwurf einer kunstbezogenen Welt bedeutsames Werk, zugleich aber ein kostbarer Fokus ihrer Zeit. Hans Düvel

Lc

15,80

1c

23.5,67




